

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PERFORMER LA PARESSE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE PRODUCTION EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

ARIANE DAOUST

JUILLET 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est avant tout le résultat d'une série de rencontres, d'amitiés, de discussions et de hasards sans lesquels il n'aurait pu voir le jour.

En premier lieu, j'aimerais remercier ma directrice de recherche Marie Fraser pour sa grande générosité qui a permis de mener à terme ce projet.

J'exprime aussi toute ma gratitude à mes amies Julie Beaulieu, Amélie Perron, Edith Roy et Aseman Sabet qui, chacune à leur manière, ont été une source continue de stimulation et d'encouragements.

J'exprime toute ma reconnaissance à Mladen Stilinović et Branka Stipancic qui sont pour moi des figures inspirantes tant sur les plans intellectuel qu'existential et humain.

Je remercie également l'équipe de VOX centre de l'image contemporaine qui a rendu possible la réalisation de l'exposition *Idler // Mladen Stilinovic // Un artiste qui n'invente rien*, au printemps 2010.

Enfin, je dis merci à tous ceux que j'aime, mes amis, ma famille et ceux qui ont su m'inspirer et me transformer au cours d'une causerie, d'une parole ou d'un simple geste. Je les remercie tous.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PARESSONS EN TOUTES CHOSES.....	8
1.1 Bartleby : l'ange des paresseux.....	8
1.2 Critique du travail et du productivisme.....	11
1.2.1 Un peu d'étymologie.....	11
1.2.2 Nietzsche sur la glorification du travail.....	11
1.2.3 André Gorz : « Un autre monde est possible ».....	12
1.3 L'exode du monde de l'art : Marcel Duchamp et Goran Dordevic.....	15
1.3.1 « On the fringe of a world blinded by economic fireworks, the great artists of tomorrow will go underground », Marcel Duchamp 1961	16
1.3.2 La grève dans la production de l'art; Goran Dordevic,.....	17
<i>International strike of artists?</i>	
CHAPITRE II	
PARESSONS EN TOUTES CHOSES, HORMIS EN AIMANT : LA COMMUNAUTÉ DE PARESSEUX.....	21
2.1 Vaneigem : « L'amour est l'expression la plus humaine de la vie qui se crée. Le nouveau monde sera amoureux ou ne sera pas. ».....	23
2.1.1 Mladen Stilinović : <i>Stipa aime Adu, Adu aime Stipa</i>	24
2.2 Barthes : comment vivre ensemble.....	25
2.2.1 <i>I Have no Time</i> : Mladen Stilinović	26
2.3 Giorgio Agamben : la communauté qui vient.....	27
2.4 Jacques Rancière : l'égalité et le processus de subjectivation.....	28
2.4.1 <i>An artist who cannot speak English is no artist</i>	29

CHAPITRE III	
PARESSONS EN TOUTES CHOSES, HORMIS EN BUVANT.....	31
CHAPITRE IV	
PARESSONS EN TOUTES CHOSES, HORMIS EN PARESSANT.....	39
4.1 Pensées générales sur l'ontologie de la paresse.....	39
4.1.1 Nietzsche : la paresse décidée.....	40
4.1.2 Barthes : « Osons être paresseux ».....	42
4.1.3 Deleuze : la paresse est un désir.....	44
4.2 Mladen Stilinović : « Il n'y a pas d'art sans paresse ».....	45
CONCLUSION.....	49
ANNEXE A.....	53
PROPOSITION EN VUE DE L'EXPOSITION <i>IDLER // MLADEN STILINOVIC// UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN</i>	
ANNEXE B.....	57
« JOURNAL VOX » <i>IDLER // MLADEN STILINOVIC// UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN</i>	
ANNEXE C.....	68
ENRIGISTREMENT SUR DVD DE LA CONFÉRENCE DE L'HISTORIENNE D'ART BRANKA STIPANCIC, 8 MAI 2010, MONTRÉAL, VOX CENTRE DE L'IMAGE COMTEMPORAINE	
ANNEXE D.....	69
ARTICLES PARUS À LA SUITE DE L'EXPOSITION <i>IDLER // MLADEN STILINOVIC// UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN</i>	
CHARRON, Marie-Ève, « De la non-productivité », <i>Le Devoir.com</i> , 22 mai 2010	
RALICKAS, Vivian, « Idler // Mladen Stilinović // Un artiste qui n'invente rien, », <i>Esse</i> , no 70, 2010	
« Mladen Stilinović : In Praise of laziness », <i>Canadian Art</i> , juin 2010 (le nom de l'auteur n'apparaît pas dans l'article en ligne »	
BIBLIOGRAPHIE.....	76

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Document de l'invitation de Goran Dordevic à participer à une grève internationale de l'art	18
1.2 Document de la réponse de Lucy Lippard à l'invitation de Dordevic.....	20
à prendre part à la grève internationale de l'art	
2.1 « 1st of May 1975 », 1975, photographie noire et blanc,.....	24
dans <i>Mladen Stilinovic; Artist at Work</i> p.106-107	
2.2 Extrait du livre <i>I Have no Time</i> de Stilinovic, 1979.....	26
2.3 « Make Love Not Art » photographie d'un graffiti anonyme,.....	31
Zagreb 2008	

RÉSUMÉ

Partant d'une formulation énigmatique du philosophe allemand Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), « Paressons en toutes choses, hormis en aimant et en buvant, hormis en paressant », ce mémoire est constitué d'une série d'exemples qui permettent d'interroger le potentiel subversif, critique, de la paresse dans un système basé sur les idéologies du travail et de la productivité, mais aussi, dans le monde de l'art dominant où règnent ces mêmes idéologies. Nous avons mis au cœur de cette réflexion le paradoxe que comporte le fait même de travailler sur la paresse et, comme on le dit en d'autres mots, le paradoxe de performer la paresse. Sans chercher à résoudre ce paradoxe, ce mémoire postule plutôt l'existence d'une paresse active, décidée ou même effective qui permet justement d'activer sa dimension heuristique et critique. Les cas de figure de Marcel Duchamp, Mladen Stilinović et Goran Dordevic, exacerbent ce paradoxe pour articuler sa faille logique et nous invitent à découvrir la problématique de la paresse en art comme *manière d'être* plutôt que comme producteur d'objets d'art, ce qui correspondrait à la logique productiviste.

La structure de ce mémoire reprend la formule de Lessing que nous avons décomposée partie par partie, chapitre par chapitre. Le premier chapitre a pour assise théorique la figure de Bartleby, héros d'une nouvelle d'Herman Melville qui a inspiré les penseurs modernes et contemporains Gilles Deleuze, Michael Hardt et Antonio Negri, Slavoj Žižek et Giorgio Agamben, et constitue aussi une synthèse des lectures sur la critique du productivisme (André Gorz). Dans le second chapitre, en partant des auteurs Raoul Vaneigem, Roland Barthes et Giorgio Agamben, il s'agit d'imaginer ce que serait une communauté de paresseux, une communauté fondée sur l'amour. Dans le troisième chapitre, il s'agit de démontrer qu'en art il est possible d'être occupé tout en étant paresseux, à condition qu'on n'ajoute rien à ce qui est déjà là. Dans le quatrième et dernier chapitre, la paresse est vue en fonction de son ontologie à partir de Spinoza, de Nietzsche et de Barthes. Une lecture d'un entretien avec l'artiste Mladen Stilinović témoigne d'une façon d'entendre la paresse dans la perspective de l'art.

Mots clés : paresse en art, performer la paresse, art conceptuel, Mladen Stilinović, Marcel Duchamp, Goran Dordevic.

INTRODUCTION

« Paressons en toutes choses, hormis en aimant et en buvant, hormis en paressant. » Cette phrase surprenante de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), reprise par Paul Lafargue en 1880 dans son ouvrage *Le Droit à la paresse*, peut sembler absurde du fait qu'elle pose un paradoxe. Comment, en effet, est-il possible de paresser hormis en paressant ou, pour le dire autrement dans un langage plus actuel, de « performer la paresse ». Transposant cette réflexion sur la paresse dans le monde de l'art contemporain, ce mémoire ne cherche pas à résoudre ce paradoxe, mais au contraire à l'exacerber, à articuler sa faille logique qui invite à découvrir la problématique de la paresse comme *manière d'être*. On tentera de montrer que cette posture introduit une critique radicale de l'art comme *faire* dans le contexte de l'économie marchande et réputationnelle qui caractérise la modernité et, plus particulièrement, notre époque contemporaine.

En prenant pour point de départ cette énigmatique formule de Lessing, les interrogations qui sous-tendent ce mémoire peuvent se résumer de la façon suivante : dans une société tournée vers la production, la performance et l'économie marchandes de la rareté où dominent les idéologies du travail et de l'utilité comme fin, l'activation de la paresse en tant que « dépense improductive », selon un terme de Georges Bataille (Bataille, 2003), peut-elle devenir une forme performative de résistance et de puissance subversive ? Comment, en affirmant sa puissance paradoxale de ne pas produire, est-ce que l'art, en tant qu'activation de la paresse plutôt que comme activité productrice d'objet, se présente-t-il comme un renversement de la morale basée sur la rationalité productiviste ? Cette problématique de la paresse en art peut sembler dépasser les objectifs visés par ce mémoire. Le sujet est riche sur le plan théorique, nouveau dans la mesure où aucune synthèse, aucune étude approfondie ne s'y est attardée jusqu'ici. On pourrait même dire qu'on fait face à une impasse théorique lorsqu'il s'agit de cerner la paresse. Car tenter de résoudre son paradoxe reviendrait justement à annuler sa puissance, sa performativité, en transformant la paresse en idéologie. Devant cette position affirmée de ne pas chercher à résoudre ce que nous appellerons ici le « paradoxe de la paresse », nous avons plutôt cherché à cerner ses contours, à découvrir son ampleur et sa force heuristique en posant certaines hypothèses et en

ouvrant des pistes de réflexion à partir d'auteurs – philosophes, théoriciens, critiques culturels, et artistes – qui se sont posés, d'une manière ou d'une autre, la question de la paresse.

Ce mémoire n'offre pas une étude exhaustive, il est plutôt l'amorce d'une réflexion plus générale sur les enjeux politiques et existentiels de l'art et sur leurs liens possibles avec la notion de la paresse. La forme et la structure pourront ainsi sembler inachevées et fragmentaires, mais c'est en toute conscience et de façon assumée qu'elles s'inspirent des auteurs sur lesquels s'appuient les fondements de ma réflexion. Nietzsche, Giorgio Agamben, Marcel Duchamp, Gilles Deleuze ou Roland Barthes ont tous exploré les effets heuristiques d'une pensée écrite fragmentaire et ouverte. Ce mémoire se construit donc par une accumulation de références, de citations, d'exemples, d'informations et de réflexions rassemblées, suivant en quelque sorte une « méthode paresseuse », au fil du processus de mes recherches. L'étude de la paresse restera ici volontairement sans méthode, même s'il y a forcément un plan, une stratégie qui situe ce mémoire dans les connaissances acquises sur le sujet. Notre analyse fragmentaire de la paresse serait donc à concevoir comme une sorte de compendium de cas, d'exemples, de « preuves », qui, comme le suggère Walter Benjamin, « exigent une forme spécifique de disponibilité au travail » : « Il y a deux institutions sociales dont l'oisiveté fait partie intégrante, écrit Benjamin : la collecte des informations et la vie nocturne. Elles exigent une forme spécifique de disponibilité au travail. Cette forme spécifique est l'oisiveté. » (Walter Benjamin, 1986, p.799).

Il faut souligner d'entrée de jeu la complexité et la difficulté de ce travail – travailler sur la paresse – du fait qu'il relève à son tour d'un paradoxe, du fait aussi qu'il n'y a ni « bonne » ni « mauvaise » façon d'approcher le sujet, mais que d'innombrables voies pour le penser. On ne pourra donc ici qu'énumérer des exemples à la manière dont Marcel Duchamp, avec son concept d'inframince, disait qu'on ne peut guère en « donner que des exemples ». Il en est de même pour la paresse, qui ne peut être fixée dans une seule définition. Dans son ouvrage *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben conceptualise la notion d'exemple en des termes qui ressemblent à ce que nous proposerons ici. Agamben pense le concept d'*exemple* et son lieu propre comme étant « toujours à côté de soi-même, dans l'espace vide où se déroule sa vie inqualifiable et inoubliable ». Le philosophe souligne aussi que l'expression grecque *para-deigma* signifie « ce qui se montre à côté » et que *Beispiel*, le terme allemand qui exprime la notion d'exemple, renvoie littéralement à « ce qui se joue à côté ». (Agamben, 1990, p.16-17) Nous verrons que la paresse, justement en tant qu'elle n'existe que dans l'exemple, présente cet écart, ce lieu de

prédilection observé par Duchamp (pour qui, rappelons-le, l'écart est une opération), où se joue *autre chose* et où l'événement surgit.

Les études savantes consacrées à la paresse ces dernières années abordent en grande partie le phénomène sous l'angle d'une critique de l'idéologie et de la pratique dominante du productivisme. Bien que cela représente un développement positif dans le champ des « études paresseuses », elles ont tendance à négliger un aspect, primordial, celui que nous avons placé au cœur de ce mémoire : le paradoxe de la paresse, voire la contradiction performative de performer la paresse. Cet axe de recherche permettra ici de souligner, dans la foulée de ce que Lessing avançait, le paradoxe inhérent à l'activation de la paresse en art. Deux courants majeurs coexistent dans le domaine des « études paresseuses » : un premier courant disons « politisé » et un second qualifié d'« existentiel ». D'un côté, on a tendance à voir en la paresse une critique opératoire du productivisme contemporain, voire une alternative à son hégémonie. D'un autre côté, on a tendance à relier la paresse à une métaphysique du refus, du silence, du « bartlebyisme ». La paresse hyperactivement anti-productiviste du premier courant se contredit, tout comme le silence paresseux du second risque de se confondre, à s'y méprendre, avec un silence disons banal. Le problème de ces deux visions est qu'elles ne tiennent pas compte du paradoxe qu'il y a dans le fait de « travailler » la paresse, omettant ainsi son caractère subversif. Ce qui me préoccupe ce sont précisément les conditions de possibilité et d'usage d'une paresse active, ou « décidée », comme l'a nommée Nietzsche, et comme nous l'entendrons dans ce mémoire. Ainsi, il s'agira de souligner, de démontrer à partir d'exemples que paresser ou plus précisément « performer la paresse » est avant tout une question de logique.

Nous pourrions donner un premier exemple : la traduction dans la mesure où traduire représente beaucoup de travail. Cela peut être difficile, voire pénible, mais c'est aussi logiquement paresseux, parce qu'au lieu d'ajouter quelque chose de nouveau au monde, traduire ne fait que retourner de façon consciente un déjà existant. On apprécie la même chose mais dans d'autres mots. La traduction serait donc un exemple de ce que nous entendons par « performer la paresse ». Celui ou celle qui traduirait ce texte – incluant ces lignes bien sûr – pour présenter la traduction comme un mémoire readymade est un « vrai paresseux », c'est-à-dire qu'il est paresseux pour des raisons logiques et non pas comportementales.

Un survol de la représentation de la paresse dans les cultures populaire, dissidente et savante permet de dégager certaines de ses caractéristiques qui nous aiderons à faire travailler son

paradoxe. Les théories, et les polémiques, sur la paresse sont investies d'une littérature aussi foisonnante que diversifiée. En effet, il existe une « vraie » littérature, largement non académique, dont les frontières sont floues, sur la paresse, le « slack », la décroissance et la critique du productivisme. On retrouve aussi de plus en plus d'analyses scientifiques des textes classiques de Paul Lafargue, Malevitch, des commentaires de Tom Marioni, des situationnistes Guy Debord et Raoul Vaneigem, et Marcel Duchamp. En plus de la culture populaire qui s'est consacrée au sujet, nombreux sont les artistes, philosophes et critiques culturels qui ont placé la paresse au centre ou aux bords de leur réflexion, de leur art, de leur posture d'auteur ou d'artiste : de Dante à Nietzsche, Barthes, Agamben et André Gorz, de Malevitch à Duchamp, de Jean-Jacques Rousseau à Oscar Wilde, Samuel Beckett et Herman Melville, pour ne nommer que les plus importants. Plus près de nous, depuis le tournant des années 2000, la maison d'édition Allia a réédité des textes fondamentaux sur le sujet, ce qui nous semble significatif de l'intérêt et de la pertinence de la paresse aujourd'hui. *Le Droit à la paresse* de Paul Lafargue (1999), *le Paresseux* de Samuel Johnson (2000), *Éloge de l'oisiveté* de Bertrand Russell (2002), *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Kasemir Malevitch (1951), Robert Stevenson, *Apologie des oisifs, suivie de causeries et causeurs* (2001).

Il y a aussi une acceptation croissante du phénomène « slack », en marge des discours dominants. Les auteurs n'utilisent pas forcément le même vocabulaire, mais leur critique du productivisme est parfaitement assimilable au paradigme de la paresse. Il existe, en effet, un réel mouvement multiforme qui refuse de s'insérer dans une société fondée sur le travail-emploi et qui aspire à d'autres modes de vie, d'activités, de rapports sociaux. Représentatif de ce mouvement, avec la devise « fuck work », le journal annuel en Angleterre *The Idler* (<http://idler.co.uk/>), fondé en 1993 par Tom Hodgkinson et Gavin Pretor-Pinney, s'inspire du titre anglais *Le Paresseux* de Samuel Johnson. En plus de faire campagne contre l'éthique du travail, il se donne comme objectif de rendre toute sa dignité à la paresse et de la transformer en quelque chose de positif auquel on doit aspirer. Hodgkinson a aussi publié trois livres où il développe cette *manière d'être dans le monde* qu'est l'attitude paresseuse. *How To Be Idle* (2005), *How To Be Free* (2006), *The Idle Parent* (2009). En 2004, le Magazine Littéraire publie un numéro sur le sujet : *Éloge de la paresse*. De même, le Magazine d'art *Cabinet* a consacré son numéro sur la paresse dans *Sloth* (numéro 29, Printemps 2008) et a aussi organisé une conférence du même titre en décembre 2007 à la Cooper Union School of Art, à New York City. *L'abolition du travail, travailler, moi ? Jamais !* (1985), livre culte de Bob Black est un véritable pamphlet contre la misère et les nuisances du travail qu'il décrit comme un temps de servitude et de résignation qui tue le temps

du plaisir et de la connaissance. À ces textes s'ajoutent les tenants de la décroissance qui forment un autre exemple qui nous permettra d'illustrer la performativité de la paresse. Serge Latouche et Paul Ariès nous enjoignent à consommer moins, à travailler moins et à réformer en profondeur les modes de vie et notamment notre consommation. Une question de survie, expliquent-ils, pour réduire l'impact écologique et le prélèvement des ressources naturelles, mais aussi une volonté de promouvoir d'autres valeurs : l'altruisme, la coopération, la convivialité.

Côté cinéma, il y a *Slacker* (1991), film indépendant américain réalisé par Richard Linklater. Sans intrigue, le film nous fait le portrait de jeunes glandeurs – qui parlent beaucoup, se posent des questions, et font preuve d'une grande activité intellectuelle (pas paresseux du tout) – que nous rencontrons à travers une promenade à Austin, Texas. Le film documentaire *Attention danger travail* (2003) de Pierre Carles éclaire le choix de ceux qui ont pris le parti en dépit de tout de ne pas travailler. Loin de l'image du chômeur déprimé, il montre qu'il est possible de s'épanouir et d'avoir une vie sociale riche hors du travail. Dans un épisode du film à sketches *Les sept péchés capitaux* (1961), Jean-Luc Godard présente l'irrésistible ascension d'un péché mortel : « La Paresse ». L'acteur Eddie Constantine, qui y joue son propre rôle, est abordé par une starlette à la sortie des studios de cinéma de Paris. Elle lui demande de la raccompagner chez elle avec des intentions bien affirmées. Mais la paresse de Constantine est telle qu'il refuse de coucher avec la starlette : il a la flemme de se rhabiller ensuite. La morale est sauve.

Voici une transcription du dialogue entre les deux protagonistes qui est très révélatrice de cette attitude paresseuse :

« *Mais qu'est-ce que vous attendez Monsieur Constantine ?* »

Après un silence et un long soupir.

« *Ça m'ennuie de me rhabiller après* » d'un ton las et indolent.

Le narrateur conclut : « *Qui osera dire encore que l'oisiveté est la mère de tous les vices ? Nous venons de voir, au contraire, une paresse si forte qu'elle supprime les autres péchés. N'est-ce pas moral ?* »

La structure de ce mémoire reprend la formule de Lessing « Paressons en toutes choses, hormis en aimant et en buvant, hormis en paressant », que nous décomposerons, partie par partie, chapitre par chapitre. Intitulé « Paressons en toutes choses », le premier chapitre a pour assise théorique la figure de Bartleby, tirée d'une nouvelle de Herman Melville (*Bartleby the Scrivener, A Wall Street History*) parue pour la première fois en 1853, qui a inspiré nombre de penseurs modernes et contemporains, tels Gilles Deleuze, Michael Hardt et Antonio Negri, Slavoj Žižek et Giorgio Agamben, et constitue une synthèse des lectures sur la critique du productivisme proposée par André Gorz. Dans le second chapitre, « Paressons en toutes choses, hormis en aimant : La communauté des paresseux », il s'agira, avec les auteurs Raoul Vaneigem, Roland Barthes et Giorgio Agamben, d'imaginer ce que pourrait être une communauté fondée sur l'amour. Dans le troisième chapitre, « Paressons en toutes choses, hormis en buvant », nous verrons que, dans le monde symbolique, dans l'art, il est possible d'être occupé tout en étant paresseux, à condition qu'on n'ajoute rien à ce qui s'y trouve déjà et qu'on ne fasse rien qui n'aurait pas raison d'être de toute manière : la logique de la paresse étant inhérente à l'art de ne pas faire grand-chose ou de « boire des bières entre amis ». Dans le quatrième et dernier chapitre, « Paressons en toutes choses, hormis en paressant », je fais d'abord appel à Spinoza, Nietzsche et Barthes pour penser l'ontologie de la paresse. Ensuite, par l'entremise de la parole de l'artiste Mladen Stilinović, il s'agira de souligner que le paradoxe de *performer la paresse* conduit à penser l'art non plus en termes de *faire* mais en *manière d'être*. Chacun des chapitres comporte un excursus à partir d'une ou de plusieurs propositions d'artistes pour mieux exemplifier les propos exposés.

Les principaux artistes que nous citerons en exemple sont les artistes post-conceptuels d'origine ex-Yougoslave Mladen Stilinović, auteur de *The Praise of Laziness* (1993) et Goran Dordevic, qui a proposé une grève de l'art, ainsi que l'artiste conceptuel américain Tom Marioni, qui boit des bières entre amis comme la plus haute forme de l'art. En guise de fil conducteur, des citations de, des références à, et des réflexions sur Marcel Duchamp, que je considère être le père fondateur de la paresse en art, ont été disséminées ici et là dans le texte. De plus, les notions de désir, de conscience et d'autoréflexivité, trois concepts qui établissent les fondements de ce travail, reviendront de façon récurrente.

Ce mémoire est avant tout le résultat d'une rencontre avec l'artiste Mladen Stilinović et la découverte de son œuvre, particulièrement de son texte sur la paresse, lors d'un séjour à Zagreb en 2005. Stilinović, qui me fut présenté lors d'un dîner entre amis, m'a généreusement invitée et

accueillie chez lui, où nous avons, pendant plusieurs heures, discuté de tout et de rien, de la paresse et de l'art autour d'une bouteille de vin. Suite à ce moment privilégié, est né en moi le désir de poursuivre cet échange avec Stilinović, et par un geste, lui faire preuve de ma grande reconnaissance et de la sympathie qu'il m'inspirait. C'est à cet égard que j'ai voulu organiser l'exposition *Idler // Mladen Stilinović // Un artiste qui n'invente rien*, présentée à Montréal à VOX, Centre de l'image contemporaine, du 8 mai au 12 juin 2010, et entreprendre un travail sur la paresse, thème dans lequel je pressentais trouver un espace de liberté où il était possible d'imaginer *autre chose*.

L'exposition *Idler // Mladen Stilinović // Un artiste qui n'invente rien* fait partie intégrante de ce travail de recherche, tout comme les documents qui ont servi à son élaboration et ceux qui en ont découlé: la description de la proposition d'exposition, le Journal VOX qui sert en quelque sorte de catalogue, le DVD de l'enregistrement de la conférence de l'historienne d'art Branka Stipancic sur l'œuvre de Mladen Stilinović et, plus généralement, sur l'art conceptuel et post-conceptuel en ex-Yougoslavie, ainsi que les articles de journaux et de revues spécialisés parus. (Ces documents se trouvent en annexe).

CHAPITRE I

PARESSONS EN TOUTES CHOSES

Le travail est une maladie K.Marx
Mladen Stilinović

Le travail est une honte
Vlado Martek

Dans ce premier chapitre, nous nous pencherons d'abord sur la figure de Bartleby, héros de Melville, connu pour sa formule « je ne préférerais pas » (Melville, 2007). Nous constaterons que ce anti-héros du productivisme attire l'attention de plusieurs penseurs qui le considèrent tous, à leur manière, comme le père fondateur du « mouvement paresseux ». Nous examinerons ensuite la pensée du philosophe André Gorz – autrement appelé Gerhard Hirsch, Gérard Horst et Michel Bosquet – pour sa critique du travail et du productivisme, ses remarques et ses propositions aussi bien perspicaces que radicales qui sont d'un apport central à la perspective « paresseuse » de cette étude. Enfin, à partir de Marcel Duchamp – considéré comme le père fondateur de la paresse en art – et de l'artiste post-conceptuel ex-Yougoslave, Goran Dordevic, nous verrons comment la critique du productivisme peut se manifester du point de vue l'art.

1.1 Bartleby : l'ange des paresseux

Bartleby est sans doute le plus connu de tous les paresseux. Il est ce héros de Melville, employé à Wall Street pour occuper un travail de scribe, dont on se souvient pour sa célèbre formule « *I would prefer not to* », traduite en français par « je ne préférerais pas ». En effet, lorsque son patron lui demande de faire son devoir, Bartleby répond à tout coup : « je ne préférerais pas ». Le fait que ce personnage soit scribe, que son travail consiste à recopier des textes, est révélateur. En effet, le copiage, le recopiage, la retranscription, à l'instar de la traduction, sont des exemples d'occupations qui permettent d'activer et de *performer* la paresse. Bartleby a suscité l'intérêt de plusieurs auteurs, penseurs et philosophes de notre époque, comme Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michael Hardt, Antonio Negri et Slavoj Žižek qui considère le

copiste comme la figure fondatrice du « slack ». Dans la pensée politique contemporaine, ils ont posé Bartleby comme l'exemple du sujet révolutionnaire idéal pour une société *autre*.

La première interrogation est de savoir comment Melville voyait-il vraiment Bartleby ? La question est ambiguë parce que cet anti-héros du productivisme se condamne lui-même à mourir dans un monde voué au productivisme. En effet, au fil des pages, les refus de Bartleby se multiplient et s'enchainent – il refuse non seulement de travailler, mais aussi de quitter l'étude, de se nourrir, il refuse même son renvoi – jusqu'à un point ultime qui le conduira à la mort. On pourrait donc être d'avis que Bartleby a comme sinistre destin de mourir d'indifférence. Mais non, car il a tout de même une préférence et n'est pas tout à fait indifférent. Si l'on s'en tient à sa formule « je ne préférerais pas », tout va bien – elle est d'une incroyable puissance de la paresse décidée. Mais Bartleby est aussi désespéré, perdu, abandonné par Dieu, lui donnant un côté christique. C'est dans cette perspective que Deleuze conclut son texte « Bartleby, ou la formule », publié dans *Critique et Clinique* en disant que « Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le Medicine-man, le nouveau Christ ou notre frère à tous. » (Deleuze, 1993, p. 114) Deleuze y voit ainsi un côté optimiste puisque le « médecin » meurt, tout comme le Christ. Or, si le Christ meurt, c'est par sacrifice pour que l'humanité puisse vivre.

Les auteurs d'*Empire*, Hardt et Negri, sont aussi d'avis que Bartleby incarne une figure du renouveau. En faisant table rase, il offrirait la possibilité de dépasser toute forme de capitalisme et d'impérialisme. Le fait que Bartleby ne donne jamais les raisons de son refus, qu'il refuse passivement en toute « liberté d'indifférence »¹, est sans doute ce qui le rend aussi « désarmant », « ravageur » et « dévastateur ». Cela « en partie parce qu'il est si calme et si serein, mais plus encore parce que son refus est si vague qu'il en devient absolu ». Cette *manière d'être* fait de lui un « homme sans qualité »², rien qu'un homme, sans plus, et offre une « figure d'existence pure, une existence en tant que telle, une existence et rien de plus. » Enfin, pour Hardt et Negri, ce « refus de la servitude volontaire est le commencement de toute politique de libération. » (Hardt, Negri, 2000, p. 254)

¹ Nous empruntons cette expression à Marcel Duchamp sur laquelle nous reviendrons plus loin. Disons pour l'instant que pour Duchamp l'indifférence c'est choisir de ne pas choisir ; la liberté d'indifférence, c'est s'ouvrir la possibilité de choisir et de ne pas choisir. Parce qu'il est à la fois le produit d'un choix mental délibéré et d'un non-choix esthétique. (Duchamp, 1999, p.110).

² Cette expression est empruntée au célèbre roman inachevé de l'auteur autrichien Robert Musil, *L'homme sans qualités*, 1930-1932.

Dans le même ordre d'idée, le philosophe slovène Slavoj Žižek, à la fin de son livre *La Parallaxe* (du grec *parallix*, qui signifie « changement »), présente la formule Bartleby de comme étant le modèle d'une nouvelle politique. Cette politique va au-delà d'une politique de la résistance ou de la protestation pour ouvrir à de nouveaux espaces.

Le philosophe Giorgio Agamben a pour préoccupation majeure de penser l'être en puissance, c'est-à-dire « tel qui de toute façon il importe », et propose une interprétation ontologique de Bartleby, tout comme Deleuze. Pour le philosophe, il s'agit en quelque sorte d'une figure exemplaire de ce qu'il nomme « la singularité quelconque » : « ...proprement quelconque est l'être qui peut ne pas être, qui peut sa propre impuissance. » (Agamben, 1990, p. 40) Nous reviendrons plus en détails sur la théorie de la singularité quelconque développée par Agamben au chapitre suivant.

Quelles sont les implications d'un « être qui peut ne pas être, qui peut sa propre impuissance » ? Dans son court texte « Sur ce que nous pouvons ne pas faire », Agamben nous rappelle que Deleuze définissait l'opération du pouvoir (et c'est là la figure la plus oppressive et la plus brutale) comme l'acte de séparer les hommes de ce qu'ils peuvent, c'est-à-dire de leur puissance et, de cette manière, les rendre impuissants. Agamben poursuit : il y a « cependant, une autre opération de pouvoir, plus insidieuse, qui n'agit pas immédiatement sur ce que les hommes peuvent faire – leur puissance – mais sur leur impuissance, sur ce qu'ils ne peuvent pas faire, ou plus exactement, ce qu'ils peuvent ne pas faire. » (Agamben, 2009, p.77) Pour expliquer cette idée, il se réfère à la théorie de la puissance chez Aristote développée au livre IX de la *Métaphysique*. Aristote écrit : l'« impuissance est une privation contraire à la puissance. Toute puissance est impuissance du même par rapport au même. » (Aristote, cité par Agamben, 2009, p. 78) Agamben insiste sur le fait que l'impuissance ne signifie pas uniquement l'absence de puissance, « mais aussi et surtout, 'pouvoir ne pas faire', pouvoir ne pas exercer sa propre puissance », l'homme étant le seul animal à pouvoir sa propre impuissance » (Agamben, 2009, p. 78-79)

Le philosophe nous dit que « c'est sur cette autre et plus obscure face de la puissance que préfère agir aujourd'hui ce pouvoir qui se définit ironiquement comme « démocratique ». Il sépare les hommes non pas de ce qu'ils peuvent faire, mais avant tout de ce qu'ils ne peuvent pas faire. » (Agamben, 2009 p. 79). Et il poursuit plus loin à la page suivante :

Rien ne nous rend plus pauvres et moins libres que la séparation de notre impuissance. Celui qui est séparé de ce qu'il peut faire peut néanmoins résister encore, peut encore ne pas faire. Celui qui est séparé de sa propre impuissance perd au contraire toute capacité de résister. Et comme seule la conscience brûlante de ce que nous ne pouvons pas être peut garantir la vérité de ce que nous sommes, de la même manière seule la vision lucide de ce que nous ne pouvons ou pouvons de pas faire peut donner consistance à notre action. » (Agamben, 2009, p. 80)

Nous y reviendrons plus loin.

1.2 Critique du travail et du productivisme

1.2.1 Un peu d'étymologie

Le mot « travail » au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'a pas toujours existé : il dérive du bas latin *trepalium*, désignant un trépied sur lequel on plaçait un individu pour le torturer. Tavailler est issu d'un latin populaire *tripaliare*, littéralement « tourmenter, torturer avec le *trepalium* [...] En ancien français et toujours dans l'usage classique, *travailler* signifie « faire souffrir » physiquement ou moralement, intransitivement « souffrir » (XII^e s.) et *se travailler* « se tourmenter » (XIII^e s.). Il s'est appliqué spécialement à un condamné que l'on torture (v.1155), à une femme dans les douleurs de l'enfantement, à une personne à l'agonie [...] Par ailleurs le verbe a signifié « molesté (qqn) » (1249), puis endommager (qqch) » (XV^e s.) et encore « battre (qqn) » [...] Le verbe se répand au sens de « exercer une activité régulière pour assurer sa subsistance » (1534), d'où *faire travailler* « embaucher » (1581). À partir du XVIII^e s., le verbe peut avoir pour sujet le nom d'une force productive ou d'une entreprise en fonctionnement (1723). Au XVI^e s., il a aussi le sens de « rendre plus utilisable » [...]. Le verbe s'est dit en argot pour « voler » (1623), puis « assassiner » (1800) et « se prostituer » (1868) [...] Par extension, *travailler pour (contre) qqn* prend le sens de « le servir (le desservir) » (1651). (Dictionnaire historique de la langue française, 2010, p. 3900)

1.2.2 Nietzsche sur la glorification du travail

Les louangeurs du travail. – Dans la glorification du « travail », dans les

infatigables discours sur la « bénédiction du travail », je vois la même arrière-pensée que dans les louanges des actes impersonnels et d'un intérêt général : la crainte de tout ce qui est individuel. On se rend maintenant très bien compte, à l'aspect du travail – c'est-à-dire de cette dure activité du matin au soir – que c'est là la meilleure police, qu'elle tient chacun en bride et qu'elle s'entend vigoureusement à entraver le développement de la raison, des désirs, du goût de l'indépendance. Car le travail use la force nerveuse dans des proportions extraordinaires, et la soustrait à la réflexion, à la méditation, aux rêves, aux soucis, à l'amour et à la haine, il place toujours devant les yeux un but minime et accorde des satisfactions faciles et régulières. Ainsi une société, où l'on travaille sans cesse durement, jouira d'une plus grande sécurité : et c'est la sécurité que l'on adore maintenant comme divinité suprême. – Et voici (ô épouvante !) que c'est justement le « travailleur » qui est devenu dangereux ! Les « individus dangereux » fourmillent ! Et derrière eux il y a le danger des dangers – l'individu ! (Nietzsche, 2010, Livre Troisième - § 173)

Dans notre société fondée sur le travail, il semblerait que c'est celui-ci qui détermine l'existence. Mais selon Nietzsche, il tend plutôt à brimer la vie. En fait, à la lecture de cet aphorisme, « travail » rime avec simple paresse dans la mesure où il « use la force nerveuse dans des proportions extraordinaires, et la soustrait à la réflexion, à la méditation, aux rêves, aux soucis, à l'amour et à la haine, il place toujours devant les yeux un but minime et accorde des satisfactions faciles et régulières ». Nous verrons plus en détails au chapitre quatre que pour Nietzsche, le travail relèverait davantage d'une simple paresse, alors que, paradoxalement, la paresse décidée serait une *manière d'être* qui demanderait courage et volonté.

1. 2. 3 André Gorz : « Un autre monde est possible »

Dans ses nombreux ouvrages autant politique, écologique que sociologique, le philosophe André Gorz, grand penseur de la critique sociale du XXe siècle, manifeste un engagement pour une société autre, plus juste, anti-capitaliste, défendant l'idéal d'une existence authentique avec les autres. Sa critique du travail en transformation et du productivisme me paraît décisive du fait qu'il insiste pour sortir du salariat en défendant un revenu garanti suffisant et inconditionnel pour tous. Ce message, que le philosophe a formulé dès la fin des années soixante, n'est reçu – ce qui ne signifie pas compris ni accepté – que maintenant, et constitue une référence majeure pour toute une nouvelle génération de penseurs, tels les tenants de la décroissance. C'est entre autres dans son ouvrage *Métamorphose du travail et quête du sens. Critique de la raison économique* qu'il fait la critique du travail hétéronome qu'il définit comme suit :

L'hétéronomie d'un travail ne réside pas simplement dans le fait que je dois m'y plier aux ordres d'un supérieur hiérarchique ou, ce qui revient au même, aux cadences d'une machinerie préréglée. Même si je suis maître de mes horaires, de mes rythmes et du mode d'accomplissement d'une tâche complexe, hautement qualifiée, mon travail reste hétéronome quand le but ou produit final auquel il concourt est hors de mon contrôle. Un travail hétéronome n'a pas besoin d'être complètement dépourvu d'autonomie; il peut être hétéronome parce que les activités spécialisées, même complexes, et exigeant des travailleurs une grande autonomie technique, sont prédéterminées par un système (organisation) au fonctionnement duquel ils concourent comme des rouages d'une machinerie. (Gorz, 2004, p.402)

Selon Gorz, nous serions dans une mutation culturelle fondamentale, qui entraînerait une critique de la distanciation du travail. En effet, ses thèses essentielles sont la fin du travail comme fin en soi et la disparition du travail en raison de son autonomisation. D'après le philosophe, ce qui ressort invariablement des enquêtes, c'est que les gens ne veulent plus s'identifier à leur travail, et ne sont plus prêts à sacrifier leur vie pour le « boulot » et pour la profession. Ce que nous demanderions plutôt à notre travail, c'est qu'il soit intéressant, socialement utile et qu'il ait un sens. Et c'est bien dans cette *quête de sens* que réside l'apport majeur de ce livre. Les individus désirent trouver une activité qui est une mission personnelle, or seulement 5 % des emplois disponibles répondent à cette définition. Nous sommes donc en mesure de reprendre cette exigence vécue qui est une exigence de l'autonomie de la personne, d'émancipation de la personne, de liberté et de quête de sens. Toujours selon Gorz, nous sortirons du capitalisme que lorsque les finalités et les buts que se donne la société et les buts que les individus considèrent comme les plus importants dans leurs activités et dans leur vie seront des buts non-économiques, c'est-à-dire des buts culturels et sociaux, des buts de qualité et non plus de quantité. Cela sera possible grâce à un pouvoir populaire suffisamment fort pour imposer au jeu de la rationalité capitaliste des limites si fortes qu'un immense champ d'activités diversifiées et riches puisse s'épanouir à côté du secteur propre de l'économie rationnellement capitaliste. L'auteur nous explique donc que la seule manière d'avoir une société qui reste démocratique et transparente serait de répartir le travail intéressant sur le maximum de gens. Cela suppose une réduction du temps de travail pour chacun de façon à ce que chacun puisse mieux vivre et développer plusieurs vies, non seulement plusieurs vies une à côté de l'autre, mais aussi plusieurs vies successives. Commencer par être ouvrier par exemple, pour devenir ensuite votre propre médecin, passer plusieurs années à construire votre propre maison, prendre en main l'éducation et l'information de vos enfants, changer de famille et développer des activités artistiques et culturelles. Devenir musicien par exemple. Passer plusieurs années dans un pays comme le Bangladesh pour travailler

avec des populations qui n'ont pas notre civilisation, notre mode de vie. Apprendre d'eux et essayer de voir s'ils ont des choses à apprendre de nous. Développer de nouvelles technologies, plus conviviales, qui ne demandent pas de grosses infrastructures industrielles, pour une plus grande part d'auto-production rationnelle. Apprendre à faire votre pain. Mais comment y arriver? À cette question, Gorz insiste sur le fait qu'il faut avoir plusieurs vies. Aussi, il faut faire accepter l'idée que le travail n'est pas nécessairement le travail rémunéré, mais qu'il y a d'autres activités humainement enrichissantes et socialement productives qui se déploient en dehors de la sphère du travail rémunéré. Donc le droit de tout citoyen doit comporter le droit de ne pas travailler pendant de longues périodes tout en continuant d'être payé, parce que cela est nécessaire au développement de la personne. Et c'est maintenant possible avec le degré de richesse de développement que nous avons atteint aujourd'hui. Il n'y a pas besoin de réduire le revenu en réduisant la durée du travail. Ce qui empêche cela, c'est l'invocation continuelle de la nécessité d'être compétitif. Il faut transformer les syndicats de travailleurs qui est une forme périmée de syndicalisme, qui ne regroupe que ceux qui ont un travail rémunéré, en syndicats de citoyens. Ceux-ci auraient comme objet de défendre l'intérêt des gens non pas en vendeur de leur travail, mais en tant que citoyen et de personne intégrale. (Basé sur un entretien avec André Gorz *in* *André Gorz*, un film de Marian Handwerker, Belgique, 1990, 28', SAGA film, Production Formation Éducation Culture)

Dans le monde de l'art, on peut observer un parallèle avec la position de Gorz sur le travail et l'art qui se fait en dehors de la sphère de l'art. Performer la paresse est un outil conceptuel pour parler de ces activités humainement productives. Poursuivons à cet égard sur ce que propose Gorz dans *Misères du présent, richesse du possible* :

Il faut apprendre à discerner les chances non réalisées qui sommeillent dans les replis du présent. Il faut vouloir s'emparer de ces chances, s'emparer de ce qui change. Il faut oser rompre avec cette société qui meurt et qui ne renaîtra plus. Il faut oser l'Exode. Il faut ne rien attendre des traitements symptomatiques de la « crise », car il n'y a plus de crise : un nouveau système s'est mis en place qui abolit massivement le « travail ». Il restaure les pires formes de domination, d'asservissement, d'exploitation en contraignant tous à se battre contre tous pour obtenir ce « travail » qu'il abolit. Ce n'est pas cette abolition qu'il faut lui reprocher : c'est de prétendre perpétuer comme obligation, comme norme, comme fondement irremplaçable des droits et de la dignité de tous ce même « travail » dont il abolit les normes, la dignité et l'accessibilité. Il faut oser vouloir l'Exode de la « société de travail » : elle n'existe plus et ne reviendra pas. Il faut vouloir la mort de cette société qui agonise afin qu'une autre puisse naître sur ses décombres. Il faut apprendre à distinguer les contours de cette société autre derrière les résistances, les dysfonctionnements, les impasses dont est fait le présent. Il faut que le « travail » perde sa centralité dans la

conscience, la pensée, l'imagination de tous : il faut apprendre à porter sur lui un regard différent ; ne plus le penser comme ce qu'on a ou n'a pas, mais comme ce que nous faisons. Il faut oser vouloir nous réapproprier le travail. » (Gorz, 1997, p. 11-12)

Le renoncement de la société du travail serait un impératif à un monde plus juste, égalitaire et de liberté. Il est aussi la réponse à l'épuisement des richesses naturelles, donc à la sauvegarde de la planète. Nous savons que le réflexe du monde de l'art conventionnel est qu'il faut produire plus d'œuvres d'art et plus d'expositions. Mais en quoi l'économie symbolique du monde de l'art serait-elle différente de l'économie générale de laquelle Gorz nous invite à sortir ? Posons la question à une autre échelle : que se passerait-il si Gorz, au lieu de parler du travail, parlait de l'art ? Permettez-moi de mener une expérience de pensée par une relecture du passage précité en remplaçant le mot « travail » par le mot « art », et la formule « société de travail » par « monde de l'art ». Voici ce que cela donnerait :

Il faut apprendre à discerner les chances non réalisées qui sommeillent dans les replis du présent. Il faut vouloir s'emparer de ces chances, s'emparer de ce qui change. Il faut oser rompre avec ce monde qui meurt et qui ne renaîtra plus. Il faut oser l'Exode. Il faut ne rien attendre des traitements symptomatiques de la « crise », car il n'y a plus de crise : un nouveau système s'est mis en place qui abolit massivement l'« art ». Il restaure les pires formes de domination, d'asservissement, d'exploitation en contraignant tous à se battre contre tous pour obtenir cet « art » qu'il abolit. Ce n'est pas cette abolition qu'il faut lui reprocher : c'est de prétendre perpétuer comme obligation, comme norme, comme fondement irremplaçable des droits et de la dignité de tous ce même « art » dont il abolit les normes, la dignité et l'accessibilité. Il faut oser vouloir l'Exode du « monde de l'art » : il n'existe plus et ne reviendra pas. Il faut vouloir la mort de ce monde de l'art qui agonise afin qu'un autre puisse naître sur ses décombres. Il faut apprendre à distinguer les contours de ce monde autre derrière les résistances, les dysfonctionnements, les impasses dont est fait le présent. Il faut que l'« art » perde sa centralité dans la conscience, la pensée, l'imagination de tous : il faut apprendre à porter sur lui un regard différent ; ne plus le penser comme ce qu'on a ou n'a pas, mais comme ce que nous faisons. Il faut oser vouloir nous réapproprier l'art.

1.3. L'exode du monde de l'art : Marcel Duchamp et Goran Dordevic

Artists of the world, drop out! you have nothing to lose but your professions!
Once the task of the artist was to make good art; now it is to avoid making art of any kind.

Allan Kaprow

Les propositions de Duchamp et de Dordevic critiquent le fait que l'art, comme toutes les autres formes de travail, sont assujettis à l'économie marchande et à un système de l'art qui détermine ses modalités d'apparition et de consommation. Pour se débarrasser des normes qui leur sont hétéronomes, voyons comment ces deux artistes ont amorcé les changements majeurs et paradigmatiques de la production de l'art, comment ils « osent l'exode » dans l'objectif de se réapproprier « l'art ». D'un côté, Dordevic propose de ne plus produire d'art, de l'autre Duchamp souhaite opérer dans l'ombre, dans l'invisibilité pour échapper à toute « police ». C'est comme si le grand artiste de demain serait celui qui se réapproprierait son impuissance en performant la paresse, comme le soulignait Agamben dans son texte « Sur ce que nous pouvons ne pas faire ».

1.3.1 « On the fringe of a world blinded by economic fireworks, the great artists of tomorrow will go underground », Marcel Duchamp, 1961

C'est non seulement la prescience de cette affirmation qui la rend séduisante, mais aussi le double fait qu'elle fut avancée en 1961 par nul autre que Marcel Duchamp, père fondateur de la paresse en art et éminent artiste du 20^{ème} siècle. Cette remarque survint à la conclusion, comme réponse à la question posée par le titre de la conférence « Where do we go from here ? » (cité par Marcadé, 2007, p.465) prononcée par Marcel Duchamp à Philadelphie sept ans avant sa mort. Cette remarque n'était pas lancée avec désinvolture. Duchamp est fréquemment revenu sur ce point dans des entretiens subséquents. Bien qu'elle puisse d'abord sembler n'être qu'une conjecture, elle est affirmée avec une certitude si imperturbable et autoritaire que l'on est enclin à l'entendre comme un impératif – et dans ce sens, venant de Duchamp, chargée d'une certaine dimension performative.

Voici des extraits d'entretiens où Duchamp s'explique sur cette idée d'aveuglement et de travail dans l'ombre. Nous citons ici plusieurs passages qui permettent de contextualiser la déclaration de Duchamp :

Je suis venu à croire que le jeune artiste de demain refusera de baser son œuvre sur une philosophie aussi simpliste que celle du dilemme « représentatif ou non-représentatif ». Il sera amené, j'en suis convaincu, à traverser le miroir de la rétine comme Alice in Wonderland pour atteindre une expression plus profonde. [...] Dans l'état actuel des rapports entre artistes et public nous sommes témoin d'une production gigantesque que le public d'ailleurs soutient et encourage. Les arts visuels avec leur étroite connexion avec la loi de l'offre et de la demande, sont devenus une « commodity », l'œuvre d'art est maintenant un produit courant comme le savon et les « securities ». (Marcadé, 2007, p. 465)

J'entends par là que le grand public accepte et demande beaucoup d'art, beaucoup trop d'art; que le grand public recherche aujourd'hui des satisfactions artistiques enveloppées dans un jeu de valeurs matérielles et spéculatives, et entraîne la production artistique vers une dilution massive. Cette dilution massive perdant en qualité ce qu'elle gagne en quantité s'accompagne d'un nivellement par le bas du goût présent et aura pour conséquence immédiate un brouillard de médiocrité sur un avenir prochain. Pour conclure, j'espère que cette médiocrité conditionnée par trop de facteurs étrangers à l'art per se amènera une révolution d'ordre ascétique cette fois dont le grand public ne sera même pas conscient et que seuls quelques initiés développeront *en marge d'un monde aveuglé par le feu d'artifice économique. The great artist of tomorrow will go underground.* » (c'est nous qui soulignons)

Le grand bonhomme de demain se cachera, ira sous terre.. Moi, c'est mon avis, s'il y a un bonhomme important d'ici un ou deux siècle, eh bien! il se sera caché pour échapper à l'emprise du marché...complètement mercantile, si j'ose dire. » (Marcadé, 2007, p. 466)

Dans les 30 dernières années, l'artiste a été petit à petit entraîné dans une aventure d'intégration économique qui le lie poings et mains à une entreprise de surproduction pour satisfaire un public de regardeurs de plus en plus nombreux...je crois que l'artiste de génie de demain devra se défendre contre cette intégration et pour y arriver il devra d'abord prendre le maquis. » (Marcadé, 2007, p. 466-467)

1.3.2. La grève dans la production de l'art : Goran Dordevic et *International Strike of Artists?*

En 1979, l'artiste conceptuel Goran Dordevic propose une grève internationale de l'art : *International Strike of Artists* ? Dordevic lança un appel par la poste à un grand nombre d'artistes à travers le monde pour un arrêt radical de toute production d'art et ce, en vue de boycotter le système de l'art trop répressif et de s'en émanciper. Sa correspondance avec différents artistes au sujet de cette grève, qui n'a jamais eu lieu, retient notre attention avant tout pour la critique du productivisme qu'elle véhicule. Voici une photographie du document original envoyé par l'artiste où l'on peut lire le texte serbo-croate et anglais de l'invitation lancée aux artistes à faire la grève :

Beograd, 25. 02. '79.

Goran Đorđević

«Da li biste učestvovali u međunarodnom štrajku umetnika? Kao protest protiv nesmanjene represije umetničkog sistema i otuđenja umetnika od rezultata svog rada, bilo bi veoma važno pokazati da je moguće koordinirati aktivnosti nezavisno od umetničkih institucija, i organizovati međunarodni štrajk umetnika. Ovaj štrajk bi trebalo da predstavlja bojkot umetničkog sistema u periodu od nekoliko meseci. Dužina trajanja, tačan datum početka i forme bojkota biće određeni nakon kompletiranja liste prijavljenih umetnika i predloga. Molim vas da o ovome obavestite umetnike koje poznajete. Prijave/predloge poslati najkasnije do 15. 05. 79.»

Na ovo moje cirkularno pismo dobio sam oko četrdesetak odgovora. Većina umetnika je izrazila uzdržanost prema ovoj ideji ili sumnju u mogućnost njene realizacije, ali je bilo i pozitivnih odgovora.

Ideja o međunarodnom štrajku umetnika je u postojećim uslovima verovatno utopija. Međutim, kako se procesi institucionalizacije umetničkih aktivnosti uspešno primenjuju i na najradikalnije umetničke projekte, postoji mogućnost da ova ideja jednog dana postane realna alternativa. Zato verujem da publikovanje odgovora koje sam dobio može biti od nekog interesa.

«Would you take part in an International strike of artists? As a protest against art system's unbroken repression of the artist and the alienation from the results of his practice, it would be very important to demonstrate a possibility of coordinating activity independent from art institutions, and organize an International strike of artists. This strike should represent a boycott of art system in a period of several months. Duration, exact date of beginning, and forms of boycott will be worked out on the completion of the list of enrolled artists and propositions. Please give notice of this to the artists you know. The deadline for applications/suggestions is 15. 05. 79.»

I received about forty replies to this circular letter. Majority of artists expressed their reserve to this idea or doubt to the possibility of its realisation, but there were positive answers too.

The idea of the International artists strike is under present circumstances probably an utopia. However, as the processes of institutionalization of art activities are being successfully applied even to the most radical art projects, there is a possibility that this idea could one day become an actual alternative. I therefore believe that publishing of the replies I received could be of certain interest.

Fig. 1.1

En contrepartie, il nous apparaît pertinent de souligner ici que la plupart des artistes – qui prétendaient à l'époque de l'art conceptuel dans les années 1960-1970 prendre part à une certaine critique institutionnelle – ait refusé de participer à la grève. Lawrence Weiner, Vito Acconci, Carl Andre, Hans Haacke, sont des exemples de ces artistes. Une des réponses qui nous apparaît des plus révélatrice de la crainte d'« oser l'exode » du monde de l'art est celle de la critique d'art, activiste et commissaire d'exposition américaine Lucy Lippard. Pourtant, elle est une des premières à reconnaître la dématérialisation de l'art; une idée qui fut, rappelons-le, jugée provocante dans un système où le fonctionnement économique repose sur les lois du marché et où l'art possède une valeur marchande considérable. (Lippard, 1972)

Voici une copie du document original de la réponse de Lucy Lippard envoyée à Dordevic :

A.S. I'd be happy to see the responses you've received.

Lucy R. Lippard

July 9, 1980
138 Prince St.
NYC 10012 NY
USA

Dear Goran Dordevic,

Sorry to take so long, but rather than strike I spend all my energy on striking back at the art system by working around and outside of it and against it and letting it pay for my attempts to subvert it. While I am well aware of the dangers of such a position, I have tried others over the last 12 years and have found this to be the one that is most effective. It permits me to work collectively with a large number of people, to set up small independent organizations which do their best to resist co-option by not becoming too unwieldy or too ambitious. The three that I am most active in now are Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics, Printed Matter Inc. (distributor of artists' books), and P.A.D., a newly formed international archive ("Political Art Documentation"), about which I enclose an info sheet. Another and far more ambitious organization is in the works now, intended to be a kind of "De-Center" beginning at the roots of art education to channel art toward social change.

As you can see, I place my faith in action, organization, networking, rather than in making voids which I fear would be invisible. At the same time, I am heartily in favor of communication between artists in all countries who are ~~renewing~~ rebelling against the repression (economic and political) and institutionalization of the idea of art, since the sterilization process that is under way must be stopped by some relatively drastic means. I hope that you will let Middle European artists know about PAD in particular; eventually we plan to find a way to reproduce the material we receive and send it back out in exchange to artists' groups all over the world. ~~Think~~ The actions that could arise from such coordinated efforts will be, I think, far more effective than withdrawing from a system that would have no trouble attracting "scabs" to replace us.

All best, *Lucy R. Lippard*

Fig. 1.2

Dans sa lettre, la critique d'art américaine admet clairement vouloir se rebeller *contre* la répression et l'institutionnalisation de l'idée de l'art, mais ce en « mettant toute son énergie » « on

striking back » (l'utilisation du terme militaire signifie ici se venger ou rendre les coups). Elle admet aussi craindre l'invisibilité que pourrait engendrer une grève dans la production de l'art. Dordevic est sans doute ici plus proche de l'idée de performer la paresse telle qu'on l'a vu plus haut chez Slavoj Žižek pour qui Bartleby représente le modèle d'une politique qui va au-delà d'une politique de la protestation, posture que semble ici préférer Lippard.

Lorsque Dordevic publie en 1979 les réponses à son invitation dans le magazine des étudiants en histoire de l'art de l'Université de Belgrade, il précise que cette grève internationale des artistes est sans doute, dans les circonstances de l'époque, une utopie, mais qu'étant donné que les processus d'institutionnalisation des activités artistiques s'appliquent même aux projets les plus radicaux, elle serait peut-être un jour l'unique solution possible pour contrer l'institutionnalisation de l'art. (3+4 – *Magazine of the Students of Art of Belgrade*, 1980)

Comme nous avons tenté de le faire ressortir dans ce premier chapitre, en donnant des exemples et en citant des références, « Paresser en toutes choses » se conçoit au-delà de la simple paresse pour proposer autre chose ou encore, comme le soulignent Hardt et Negri à propos de l'attitude paresseuse de Bartleby, pour chercher à « construire un nouveau mode de vie et par-dessus tout une nouvelle communauté [...] enrichie par l'intelligence collective et l'amour de la communauté ». (Hardt, Negri, 2000, p. 256)

CHAPITRE II

PARESSONS EN TOUTE CHOSE, HORMIS EN AIMANT : LA COMMUNAUTÉ DE PARESSEUX

Rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé que celle de l'Etat dont la raison s'oppose à la valeur souveraine de l'amour. L'Etat n'a nullement, ou a perdu, le pouvoir d'embrasser la totalité du monde.

Georges Bataille

Il s'agit dans ce deuxième chapitre d'imaginer ce que serait une communauté de paresseux. Cette idée de communauté serait fondée sur l'amour, la convivialité, l'égalité, la générosité, la gratuité, où il serait possible d'être en tant qu'être, « tel qui de toute façon il importe » (Agamben, 1990). Il s'agira de dégager des textes fondamentaux à notre réflexion le lien que plusieurs ont tracé entre communauté et amour. D'abord nous verrons que Vaneigem, dans son ouvrage le plus récent intitulé *De l'amour* (2010), pense « l'amour » pour proposer une société en dehors du système marchand. Roland Barthes, qui fonde son cours *Comment vivre ensemble ?* sur un fantasme trouve dans l'« idiorrythmie » une possibilité de s'émanciper du pouvoir qui contrôle nos rythmes de vie. Giorgio Agamben, pour sa part, stipule que « la communauté qui vient » sera composée d'êtres « quelconques, objets propre de l'amour. » (Agamben, 1990). La philosophe Jacques Rancière, pour sa part, pose le postulat de l'égalité dans le processus de désidentification que nous mettrons en lien avec la formule de Stilinović « An Artist Who Cannot Speak English is No Artist ». De plus, le chapitre sera ponctué de citations de Marcel Duchamp et de documents de Mladen Stilinović.

2.1 Vaneigem : « L'amour est l'expression la plus humaine de la vie qui se crée. Le nouveau monde sera amoureux ou ne sera pas. »

Avec son ouvrage *De l'amour*, Vaneigem, veut « inverser la perspective dominante », en proposant une société nouvelle fondée sur l'attraction universelle plutôt que sur l'économie marchande et l'aliénation du travail. Si, selon Vaneigem, le travail comme activité fondamentale doit être aboli, c'est parce qu'il « est incompatible avec la jouissance, avec la création, avec l'amour, avec l'humanité, parce qu'il implique l'exploitation de la nature terrestre et de la nature humaine, parce qu'il dénature l'homme en le ravalant à l'instinct prédateur de la bête. » (Vaneigem, 2010, p. 230) Ainsi, Vaneigem voit se dessiner au XXI^e siècle une société plus humaine fondée sur l'amour :

Le III^e millénaire verra sa disparition de l'ère marchande, de la fin du pillage des ressources terrestres, la naissance d'une nouvelle alliance avec la nature. Plus vite nous mettrons un terme à l'exploitation planétaire et existentielle, [je me permets d'ajouter plus vite nous parerons] mieux nous serons disposés à inaugurer l'ère du don, de la gratuité, de la générosité. Telles sont les conditions qui dès maintenant autorisent l'amour à s'affranchir de ses formes dénaturées et à prédominer dans les relations que l'homme entretient avec lui-même et avec les autres. (Vaneigem, 2010, p. 231)

Vaneigem poursuit, quelques pages plus loin, en affirmant que l'amour, la création et la jouissance – encore une fois il me semble pertinent d'ajouter la paresse d'autant plus qu'il y a consacré un texte intitulé *Éloge de la paresse affinée* (1996) – « favorisent la perspective de vie tandis que la peur, le mépris, l'ignorance en les dégradant nous précipitent en sens inverse, la où la mort détermine le point de fuite. » L'amour aurait la capacité de bouleverser les sociabilités et de remettre en cause les assujettissements à l'ordre social et politique. Il est ce qui nous reste de plus subversif, selon Vaneigem, parce qu'il aurait le potentiel de renverser les perspectives dominantes : « Ainsi, écrit-il, réinventer l'amour relève-t-il de la volonté subversive de dépasser la civilisation marchande en fondant sur l'être véritablement humain une civilisation vivante ». C'est dans cette perspective que « si l'amour fait l'objet d'une menace constante, c'est qu'il met en péril l'essence même de la civilisation marchande. Tout est agencé pour nous faire oublier que l'amour est la manifestation la plus vive et la plus commune de la puissance de vie qui est en nous. » (Vaneigem, 2010, p. 233).

L'idée d'intentionnalité, tel le désir, la volonté, l'autoréflexivité que nous explorerons dans les chapitres suivants, est décisive dans la conception de l'amour chez Vaneigem, de même qu'elle l'est dans la conception de la paresse active. L'intentionnalité, nous dit Vaneigem, est un désir formulé consciemment. Il ne s'agit pas, comme dans les romans, de devenir amoureux lorsque nous le souhaitons, mais comme une possibilité de récupérer l'énergie absorbée par le travail pour l'investir dans un renversement de perspective qui inaugure une société vivante et créatrice. (Vaneigem, 2010, p. 237-238)

Dans une perspective nietzschéenne, Vaneigem conçoit l'intentionnalité comme « une intention qui nourrit peu à peu notre futur de ce que l'on voudrait qu'il nous advienne. Elle concrétise le passage du mental à la volonté de vivre et est d'abord l'expression d'une volonté consciente où les désirs se formulent sans ambiguïté. » (Vaneigem, p. 239). Nous verrons plus loin que ces idées sont en lien avec l'éternel retour chez Nietzsche et le distinguo entre appétit et désir chez Spinoza.

Il faut souligner que lorsque l'auteur parle d'une « société vivante et créatrice », la notion de création, qui revient comme un leitmotiv dans la pensée de Vaneigem, ne relève pas d'une activité spécialisée productrice d'œuvre d'art frelatée par les impératifs marchands, mais de la création de soi et de nouvelles manières d'être et de vivre. D'un optimisme affirmé, Vaneigem admet aspirer à une destinée où la vie dans l'amour soit indissociable de l'amour dans la vie.

2.1.1 Mladen Stilinović : *Stipa aime Adu, Adu aime Stipa*



Fig. 2.1

Le 1^{er} mai 1975, le jour de la fête du travail, Stilinović installe à Zagreb des banderoles sur lesquelles on peut lire « Stipa voli Adu, Adu voli Stipa », Stipa aime Adu, Adu aime Stipa surnoms de l'artiste et de son amante. Dans la Yougoslavie socialiste de cette époque, les slogans et banderoles étaient toujours au service du parti, faisant l'éloge du progrès, du travail et

de la production. Stilinović qui interroge et détourne les signes idéologiques, en l'occurrence les devises qui célèbrent l'amour du travail, propose à son tour de célébrer le *travail de l'amour*. Dans cette perspective, on pourrait mettre en parallèle la pensée de Vaneigem et le geste de Stilinović, dans la mesure où les deux auteurs s'accordent en osant penser une société fondée sur l'amour plutôt qu'une société basée sur le travail. L'art exalte ici l'amour comme puissance événementielle hors la loi en proposant une pensée de l'amour qui se fait contre tout ordre, pour peut-être y trouver là de quoi alimenter la volonté d'une révolution dans l'existence.

2.2 Barthes : comment vivre ensemble

Dans sa leçon inaugurale au cours *Comment vivre ensemble ?*, Roland Barthes revendique le droit de fonder la recherche sur un fantasme. Le fantasme, qui est donc à l'origine de ce cours, s'incarne dans un seul mot : « idiorrythmie ». Appartenant au vocabulaire religieux, ce mot désigne une organisation de certains monastères caractéristiques du Mont-Athos où les moines peuvent s'organiser à leur propre rythme. La réponse à la question « comment vivre ensemble » passerait, selon Barthes, par la préservation de ce rythme, par ce qu'il appelle une idiorrythmie. Le pouvoir imposerait avant tout un rythme, rythme de vie, rythme de temps, et le problème serait que la subtilité du pouvoir passe par la dysrythmie et l'hétérythmie. (Barthes, 2002, p. 40)

Dans son entretien, *Osons la paresse*, Barthes pose une différence fondamentale entre plusieurs formes de paresse. Dans le cas qui nous concerne ici, nous en retiendrons deux : la forme institutionnalisée, qui se manifeste entre autre dans le rituel, et une « vraie paresse » qui trouverait à s'incarner dans l'amour. C'est encore une fois le désir entendu comme intentionnalité (ou volonté) qui pose la différence entre ces deux formes de paresse. Ainsi, Barthes voit le dimanche comme une façon de régler et de contrôler notre rythme de vie : « le dimanche est la case institutionnelle de la paresse, c'est le problème de la paresse ritualisée. » Il poursuit en affirmant que dans « les sociétés très codées, [...] le jour du repos était et est un jour marqué par des rites d'interdictions de faire. Le rite vient au-devant de ce désir du 'ne rien faire' ou du 'faire rien'. Mais il semble malheureusement que, dès que les gens sont obligés de se soumettre à ce rite d'interdiction, ils souffrent du 'faire rien'. (Barthes, 1992). Rappelons qu'au premier chapitre, nous avons vu que chez Agamben, le pouvoir ne tend pas seulement à contrôler notre puissance d'agir, mais également et plus insidieusement, « la puissance de ne pas agir ». C'est à l'exacte

Dans son livre *I Have no Time* (1979), d'abord publié en langue croate pour plus tard être traduit en anglais et en allemand, Mladen Stilinović répète sur presque vingt pages la phrase « je n'ai pas le temps », tel un mantra du monde contemporain. Avec l'humour et l'ironie qu'on lui connaît, l'auteur introduit sa méditation en s'adressant directement au lecteur : « J'ai écrit ce livre alors que je n'avais pas de temps, les lecteurs sont invités à le lire lorsqu'ils n'auront pas le temps. » En effet, « je n'ai pas le temps » est sans doute la phrase la plus proférée et la plus entendue à notre époque. Cette phrase readymade est souvent répétée afin de se déculpabiliser de ne pas avoir accompli une tâche ou un devoir. De la culpabilité, Barthes nous dit dans son cours *Comment vivre ensemble ?* qu'elle est engendrée par ce qu'il appelle les discours de pouvoir. À cet égard, Stilinović, qui pratique l'art de la décréation en cherchant à vider les signes et le langage de toute densité idéologique, veut redonner au « temps » sa liberté. En répétant cette phrase banale du quotidien, en l'analysant et en l'activant, Stilinović met la lumière sur l'absurdité qu'elle nous impose, et dénonce du même coup ce contrôle du temps et de nos rythmes de vie par les forces hégémoniques dont nous parlait Barthes dans son cours. D'un autre point de vue, mais de façon tout aussi absurde, cette phrase est aussi utilisée afin de se voir accorder du mérite dans la mesure où il paraît toujours bien d'être très occupé dans une société où règne le culte de la performance.

2.3 Giorgio Agamben : la communauté qui vient

Que serait une communauté sans présupposés, sans conditions d'appartenance, sans identité? Peut-on imaginer une communauté faite d'hommes qui ne revendiquent pas une identité (être français, rouge, musulman)? Comment penser désormais une communauté formée par des singularités *quelconques*, c'est-à-dire parfaitement déterminées, mais sans que jamais un concept ou une propriété puisse leur servir d'identité? (Agamben, 1990, 4^e de couverture)

L'être qui vient : ni individuel ni universel, mais *quelconque*. Singulier, mais sans identité. Défini, mais uniquement dans l'espace vide de l'exemple. Et, toutefois, ni générique ni indifférent : au contraire, tel que de toute façon il importe, objet propre de l'amour. Sa *logique* : les paradoxes de la théorie des ensembles, l'anonymat de l'idée, l'impossibilité radicale d'un métalangage. Son *éthique* : être seulement sa propre manière d'être, pouvoir uniquement sa propre possibilité ou puissance, faire l'expérience du langage en tant que tel. Sa *politique* : faire communauté sans présupposés ni conditions d'appartenance, exode irrévocable de l'État, construction d'un corps communicable. (Agamben, 1990, 4^e de couverture)

Dans *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque* (1990), le philosophe Agamben propose, dans de courts textes érudits et énigmatiques, une méditation sur la

singularité, une communauté du quelconque, non identitaire, où il s'interroge sur la communauté qui vient, la communauté qui se dessine. Remarquons d'abord que, tel André Gorz, Agamben indique que l'« exode » est nécessaire. Parmi les extraits cités, nous pouvons dégager certains outils pour conceptualiser ce que serait une communauté des paresseux fondée sur l'amour : sa logique de l'être quelconque nous invite à penser les paradoxes, l'objet propre de l'amour, l'exemple, être sa propre manière d'être, sa propre puissance. D'ailleurs, Agamben dégage le paresseux de ses quatre modèles de la communauté : les « *tricksters* ou fainéants, aides ou *toons* ». (Agamben, 1990, p. 16-17.) Il faut souligner que le fainéant est un autre terme pour désigner le paresseux. Bien qu'il soit difficile de saisir ce qu'entend le philosophe, nous pourrions avancer que ces exemples sont des catégories éminemment politiques et, parce qu'elles sont politiques, elles chercheraient ce qu'il peut encore y avoir d'ingouvernable dans notre temps pour s'y installer temporairement et expérimenter d'autres usages de notre monde. De plus, elles sont politiques dans la mesure où elles ne sont jamais fixées dans une identité. On verra que chez Rancière l'égalité repose aussi sur une désidentification dans le processus de subjectivation.

2.4 Jacques Rancière : l'égalité et le processus de subjectivation

La grande singularité de la pensée de Rancière est qu'il la fonde sur l'universel politique de l'égalité, non pas comme valeur inscrite en l'homme mais dans la mise en œuvre discursive et pratique de l'égalité. On peut dire que le nœud de sa pensée à cet égard se situe dans l'écart – dans la brèche ou la faille, bref dans l'inter – entre une identité juridique (la citoyenne que je suis) et une identité sociale (une femme dans une société masculine). Il en donne un exemple saisissant, reprenant la formule des premières militantes féministes françaises au dix-neuvième siècle : « Une Française est-elle un Français? » Rancière la commente ainsi :

Cette formulation peut sembler absurde ou scandaleuse. Mais des phrases 'absurdes' de ce genre peuvent être beaucoup plus productives, dans le processus de l'égalité, que la simple affirmation que les ouvriers sont des ouvriers et les femmes des femmes. Elles ne permettent pas seulement de manifester une faille logique qui dévoile elle-même les tours de l'inégalité sociale. Elles permettent aussi d'articuler cette faille comme une relation, de transformer le non-lieu logique en lieu d'une démonstration polémique. La construction de ces cas de l'égalité n'est pas l'œuvre d'une identité en acte ou la démonstration des valeurs spécifiques d'un groupe. Elle est un processus de subjectivation. (Rancière, 1988, p. 87)

Nous verrons plus loin avec un exemple précis que ce genre de phrase « absurde » possède la même corrosivité que l'art, lui aussi capable de transformer un non-lieu logique en lieu

de transformation. Mais que veut dire Rancière par « processus de subjectivation »? En fait, dans son argument, ce processus est inséparable de l'intersubjectivité. L'intersubjectivité est à la fois et indissociablement un processus d'individuation et de socialisation. Le processus de subjectivation, l'intersubjectivité même dont parle Rancière, a lieu entre individuation et socialisation. « C'est la formation d'un un qui n'est pas un soi mais la relation d'un soi un autre, dit-il. » Et plus loin, et plus explicitement : « Un processus de subjectivation est ainsi un processus de désidentification ou de déclassification. Autrement dit, un sujet est un *in-between*, un entre-deux. » (Rancière, 1998, p.118-119) Ce qui est important à saisir chez Rancière, c'est que cette position entre – décidément peu confortable – si elle exprime une crise, n'est pas transitoire, provisoire ou passagère, elle est au contraire ontologique : « Le lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille : un être ensemble comme être entre : entre les noms, les identités ou les cultures. » (Rancière, 1988, p. 122)

2.4.1 *An artist who cannot speak English is no artist*

Considérons maintenant une formule de Mladen Stilinović qui obéit à cette même logique décrite par Jacques Rancière et qui nous permet de revenir à la formulation de Lessing « Paressons en toutes choses, hormis en aimant, en buvant, hormis en paressant. »

An artist who cannot speak English is no artist

Readymade linguistique s'il en est, un jour, quelque part Mladen Stilinović a dû l'entendre : l'a-t-il entendue ? Lui a-t-on dit ? S'est-il lui-même surpris à formuler cette phrase ? Peu importe au fond. Qu'on la déplore avec orgueil romantique ou qu'on la reçoive avec stoïcisme, il s'agit tout à la fois d'un truisme et d'une double provocation. C'est une provocation lancée par l'artiste aux nationalistes de toute espèce, et avant tout à ces ex-compatriotes yougoslaves qui, dans leur fervent délire nationaliste et au nom de la préservation d'on ne sait quelle identité nationale, se sont livrés à la purification ethnique et linguistique pour pouvoir proclamer avec la rhétorique de l'authenticité nationale qu'un artiste Serbe parle le serbe, et un Croate le croate. Mais c'est en même temps une provocation lancée aux « réalistes » irréfléchis qui accueillent à bras ouverts l'impérialisme culturel anglo-américain qui impose, comme pour le bien des peuples, la seule langue anglaise comme l'esperanto d'une époque sans espoir ni

promesse. Or, entre les penchants criminels des uns et la béatitude irréfléchie des autres, qu'y a-t-il, sinon l'inframince où s'insère et d'où se déploie la formule de Stilinović ?

Un artiste qui ne peut pas parler anglais n'est pas un artiste. Manifestement, le mot « artiste » a deux occurrences dans cette phrase. Alors que la seconde exprime un jugement, la première, sauf contresens, énonce la prétention d'appartenance à une catégorie socio-professionnelle. La phrase pourrait donc se réécrire sans équivoque de la façon suivante : « Quiconque prétend appartenir à la catégorie socio-professionnelle d'artiste et qui ne peut pas parler anglais verra sa prétention accueillie par une fin de non recevoir. » Autrement dit, on est artiste tout en n'étant pas artiste, selon une logique moins indécidable qu'unilatéralement décidable par les forces hégémoniques. On n'est pas artiste par auto-proclamation. On est élu artiste par décision du monde de l'art international. Entre les deux occurrences du mot « artiste » dans cette phrase, avec sa scansion étrange qui monte avant de rechuter, qu'y a-t-il d'autre que l'inframince que nous avons déjà repérée dans la phrase citée de Rancière, que je me permets de reciter à la lumière de la formule de Stilinović :

Cette formulation peut sembler absurde ou scandaleuse. Mais des phrases 'absurdes' de ce genre peuvent être beaucoup plus productives, dans le processus de l'égalité, que la simple affirmation que les ouvriers sont des ouvriers et les femmes des femmes. Elles ne permettent pas seulement de manifester une faille logique qui dévoile elle-même les tours de l'inégalité sociale. Elles permettent aussi d'articuler cette faille comme une relation, de transformer le non-lieu logique en lieu d'une démonstration polémique. La construction de ces cas de l'égalité n'est pas l'œuvre d'une identité en acte ou la démonstration des valeurs spécifiques d'un groupe. Elle est un processus de subjectivation. (Rancière, 1988, p. 87)

C'est dans l'art que Robert Filliou cherchait l'égalité comme fondement universel : « Prenez le sommeil par exemple. Pendant que les gens dorment, ils sont égaux. Pendant environ un tiers de la journée, l'égalité existe. L'art devrait avoir le même effet que le sommeil. Il devrait nous rendre tous égaux. » (Filliou, 1998) Alors que Filliou prend l'exemple du sommeil, nous posons ici l'exemple de la paresse.



Fig. 2.3

CHAPITRE III

PARESSONS EN TOUTES CHOSES, HORMIS EN BUVANT

L'art n'est pas une pose devant un miroir...La peinture c'est marcher, courir, boire, manger, dormir et faire ses besoins. Vous aurez beau dire que je suis un dégueulasse, c'est tout ça.

Marcel Duchamp

Par exemple, le fait de prendre soudainement conscience de ce que chaque moment de la vie est de l'art, n'implique pas que l'on s'engage dans d'autres activités que celles en cours.

Robert Filliou

Les citations de Marcel Duchamp et de Robert Filliou mises ensemble résument ici parfaitement ce que ce troisième chapitre tente de démontrer. Un simple geste du quotidien peut, par l'autoreflexivité (ce que Filliou nomme autrement la conscience), devenir art sans que ce geste subisse aucune transformation. En fait, plus précisément, ce geste du quotidien est à la fois ordinaire et une forme d'art. La proposition radicale de l'artiste conceptuel Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (1970-2006) offre un exemple particulièrement éloquent. Pour l'artiste, « une œuvre d'art peut très bien être invisible, perdue dans l'infra-ordinaire, du monde ordinaire. »¹ Depuis 1970, Marioni propose l'idée selon laquelle « l'acte de boire des bières entre amis [serait] la plus haute forme d'art ». J'ai choisi cet énoncé pour ce qu'il est : c'est-à-dire l'acte de boire des bières entre amis comme étant la plus haute forme d'art. Je l'ai aussi choisi pour son caractère performatif : cette phrase accomplit une action en transformant l'acte de boire des bières en la plus haute forme d'art². Cette phrase nous

¹ Ma traduction. « a work of art might well be invisible, lost in the ordinariness of the ordinary world. » Tom Marioni, *Writings on Art 1969-1999*, San Francisco: Crown Point Press, 2000, pp. 58-59. J'emprunte ici le terme « infra-ordinaire » au recueil de Georges Perec *L'infra-ordinaire*, où il nous propose d'« interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. » PEREC, Georges, « Approches de quoi ? », in *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, [1973], 1989.

² Voir à ce sujet, J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, où il théorise la performativité du langage. (Austin, 1970)

sert ainsi d'exemple pour illustrer une manière de performer la paresse. En fait, en ce qui concerne l'art, ces deux énoncés sont presque interchangeables. Alors essayons de voir comment l'acte de boire des bières reste un geste ordinaire du quotidien, tout en étant la plus haute forme d'art. C'est-à-dire qu'il ne perd en rien son caractère ordinaire tout en devenant la plus haute forme d'art. C'est là l'objectif de ce chapitre.

« Boire des bières entre amis », qui, au lieu de valoriser la créativité, l'expressivité, la productivité ou de faire quoique ce soit qui n'aurait pas été fait de toute façon, est un geste créativement et expressivement paresseux. « Boire des bières entre amis » revient littéralement à ne pas faire pas grand-chose particulièrement dans une société basée sur le productivisme. Mais les artistes les plus « avant-gardistes » qui optent pour la paresse, le font avec une auto-réflexivité historique qui fait une différence. Alors que le 20^{ème} siècle s'est occupé à célébrer les « œuvres d'art » et même davantage la « production artistique », des artistes contemporains, pour leur part, choisissent consciemment de performer la paresse. En effet, dans l'économie symbolique du monde de l'art dominant, tout comme dans l'économie générale du réel, il y a de plus en plus d'art, de plus en plus d'artistes, de plus en plus d'expositions, toujours de plus en plus de quelque chose. En contrepartie, aux marges des mondes de l'art, on voit un réel tournant vers la décroissance. À cet égard, il paraît pertinent de citer à nouveau l'affirmation de Duchamp vue au premier chapitre : « On the fringe of a world blinded by economic fireworks, the great artist of tomorrow will go underground ».

Pour ceux et celles qui voient dans « l'acte de boire des bières entre amis », ou dans l'idée de performer la paresse, la plus haute forme d'art, l'activité artistique ne se base plus sur la productivité, la créativité, la nouveauté ni l'originalité, mais plutôt sur une *manière d'être* dans le monde. Par conséquent, nous pourrions croire que l'art court à sa perte, mais pour les artistes qui préfèrent performer la paresse, c'est plutôt leur salut. En effet, ces artistes ont pour défi de libérer l'art de ce siècle de sa dépendance économique et sociale basée sur la structure du marché institutionnel. Pour y arriver, ils doivent, du point de vue de l'histoire de l'art, se libérer de ces institutions conceptuelles et physiques qui nous ont été légués par l'économie de l'art du 20^{ème} siècle. J'entends par institutions conceptuelles, le système de dispositifs qui régit les modalités d'apparition de l'art dans le monde, soit l'ensemble hétérogène de discours, de lieux et de pré-supposés qui dictent les conditions de possibilité de l'art à un moment donné ou, autrement dit, qui gouvernent notre manière de penser l'art. La colonne vertébrale de ces institutions conceptuelles étant l'œuvre d'art, l'artiste et le spectateur. L'art veut donc trouver une existence

indépendante, émancipée de toute forme d'hétéronomie et c'est peut-être dans une forme de paresse décidée qu'il l'a trouvée.

Repenser les conditions sociales et économiques de l'art revient de façon plus fondamentale à repenser sa condition ontologique – son mode d'être dans le monde. Comme nous le savons, l'art a souvent changé son mode d'apparition pour un autre. Un nouveau statut de l'art aujourd'hui signifie que l'art n'apparaît plus en tant que tel. Comme l'affirmait Brian Holmes dans son manifeste *The Affectivist Manifesto : Artistic Critique for the 21st Century* (2009), ce que nous recherchons dans l'art aujourd'hui ce sont de nouvelles *manières d'être* et de coexistence pour une société autre et ce, en s'investissant dans le réel. Loin du mimétisme et de la représentation, l'art chercherait dorénavant de nouvelles manières de vivre et de coexister et ce, peut-être en performant la paresse.

Une idée à laquelle l'art du 20^{ème} siècle n'a jamais pu adhérer, était de devenir quelque chose d'autre que de l'art – se subordonnant, ontologiquement, à l'autre activité ou entité qu'il était aussi.³ Pourtant, le statut ontologique privilégié de l'art lui a permis de subordonner à lui-même toutes les sortes d'objets et d'activités. Par exemple, « l'acte de boire des bières entre amis » vient ainsi mettre fin à l'exception ontologique de l'art du 20^{ème} siècle.

Alors en quoi « l'acte de boire des bières entre amis » peut être nommé art ? Il va s'en dire que nous ne pouvons pas définir ce geste d'art par ce qu'il a l'air : il n'a pas l'air de grand-chose, en tout cas, surtout pas d'art. En fait, il a l'air de ce qu'il est : la chose ou le geste⁴ qu'il est, en l'occurrence : « boire des bières entre amis ». Ce geste à la fois entendu comme le simple fait de « boire des bières entre amis » et comme « plus haute forme d'art » met fin à toute la charade de l'autonomie artistique. Il n'est ni plus ni moins créatif et expressif que ce qu'il est en fait. Ainsi, *performer la paresse* en art peut couvrir toutes les activités et passivités, entreprises et

³ Cette posture manque singulièrement de courage et fait preuve d'une simple paresse, d'autant plus que l'art est souvent perçu comme étant quelque chose d'autre, du moins pour un certain temps.

⁴ Comprendre le concept de geste tel que définit par le philosophe Giorgio Agamben, *Moyens sans fin Notes sur la politique*, « [...] si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins. (p. 68)

initiatives qui, bien qu'informées par l'art et une autoréflexivité de l'histoire de l'art, ne sont en fait que ce qu'ils sont et ce qu'ils ont l'air d'être. Par exemple : « boire des bières entre amis ». ⁵

« Boire des bières entre amis » ou performer la paresse en tant qu'initiative artistique fait d'une pierre deux coups : son ontologie artistique est la même par rapport à son ontologie première. Bien sûr, l'art du 20^{ème} siècle a régulièrement fait des incursions dans le système de la vie, le monde de la vie, au-delà des limites de sa sphère autonome. Mais il l'a toujours fait en tant qu'art seulement – par la représentation, la mise en scène, la performance ou l'imitation – et non pas en tant que l'autre chose qui se trouve à être aussi.

Dans ce sens, *performer la paresse* ou « l'acte de boire des bières entre amis » en tant que « plus haute forme d'art » pourrait être perçu comme étant une pratique dépréciative, c'est-à-dire qui déconsidère quelque chose – une activité, un geste, un phénomène, un objet ou une énonciation – dont la fonction est déjà remplie par quelque chose d'autre. Cependant, la paresse telle que nous l'entendons est un outil conceptuel pour comprendre la logique d'un art avant-gardiste du début de notre siècle. Par avant-garde, comprenons un art qui est insatisfait des normes de production et d'apparition imposées au 20^{ème} siècle – objet créé par un artiste en vue d'être consommé par un spectateur – normes sur lesquelles l'art se base encore en majorité. Les pratiques auxquelles je me rapporte pour parler de la paresse, bien qu'elles refusent les conventions existantes, ne s'engagent pas – comme la plupart des pratiques avant-gardistes du siècle dernier – dans une relation d'opposition frontale avec les institutions et les pratiques dominantes. ⁶ Au contraire, « l'acte de boire des bières entre amis comme plus haute forme de l'art », *performer la paresse*, s'assimile d'une manière invisible mais d'une puissance tangible, au point de ne pouvoir être différencié de ce qui est déjà parfaitement bien fait dans d'autres domaines d'activités humaines. Cela est cependant fait avec une autoréflexivité complètement différente. *Performer la paresse* n'est en effet pas grand-chose, mais en aucun cas superflu. Nous sommes témoins aujourd'hui du fait que l'art se retire du monde – du moins du monde de l'art – mais si on y pense bien, ce retrait est bien plus une fusion avec le monde, une quête de la paresse décidée.

⁵ Il est problématique de donner des exemples de ces pratiques étant donné que ces artistes « opèrent dans l'ombre » et ne revendiquent pas nécessairement le statut artistique de leur geste. Il existe cependant des théories qui témoignent de ces pratiques.

⁶ Rappelons-nous, qu'il a été mentionné de ces relations de résistance au premier chapitre. Lippard à l'invitation de Dordevic pour une grève internationale de l'art, répondait qu'elle préférerait un type de confrontation frontale comme mode de subversion du système de l'art, tandis que le philosophe Žižek, annonçait avec la figure de Bartleby, une politique qui allait au-delà de la confrontation.

Le théoricien allemand Alexander Koch a initié et mené certaines recherches sur ce chapitre non écrit de l'histoire de l'art contemporain en examinant l'histoire et les conditions de possibilité de ce qu'il appelle le *Kunstausstieg* (Koch, 2007), un néologisme allemand qui signifie quitter l'art et la personne qui agit ainsi, *Kunstaussteiger*, que nous pourrions autrement nommer l'artiste paresseux. Ses recherches portent sur des artistes qui ont quitté l'art, ou qui ont abandonné le monde de l'art, et qui ne l'ont pas fait par fatigue, ennui, ou simple paresse, mais plutôt comme une poursuite de leur activité artistique, ce qu'il nomme l'« abandon progressif ». Il fait valoir qu'aujourd'hui il est de plus en plus évident que l'art, en tant que système social, discursif et institutionnel, nous ligote plus qu'il nous libère, qu'il rétrécit notre espace de pensée et d'agencement. Mais alors, comment être au courant de telles mesures, une fois qu'elles ont été prises ? Cela est une question difficile sur le plan méthodologique, puisque étudier ce qui n'est plus là demande une méthodologie paradoxale. Le point essentiel de la proposition de Koch est de dé-naturaliser la notion d'*être artiste* en disant qu'il est possible d'arrêter à tout moment. Pour le théoricien, il est important de souligner que l'avenir est ouvert – même pour un artiste. Selon lui, les artistes sont des gens comme tout le monde; des personnes ayant une éducation, une profession et une biographie évolutive qui inclut des choix et des changements de profession, les changements dans ce que l'on croit et ce que l'on va essayer, y compris les changements de soi-même et d'auto-compréhension. C'est dans cette même perspective qu'André Gorz proposait l'exode de la société du travail qui nous contraint à avoir une seule vie et cela pour nous permettre d'avoir plusieurs vies dans un *autre monde*. Selon Koch, l'abandon régressif ne mène nulle part, sinon hors de l'art tandis que l'abandon progressif nous amène ailleurs. En ce qui nous concerne et pour le dire en d'autres termes, l'abandon régressif relèverait davantage d'une simple paresse tandis que la paresse décidée relèverait de la logique de l'abandon progressif ou de ce que proposait Zizek, à savoir une politique qui va au-delà d'une politique de la résistance ou de protestation, mais qui ouvre plutôt à de nouveaux espaces.

Mais comment fait-on pour détecter, rechercher et finalement documenter l'abandon de l'art? N'est-ce pas là un danger que de rapatrier dans le pli de la visibilité du monde de l'art des gestes qui cherchaient à éviter tout cela? Comment observer la disparition ou, pire encore, l'absence ? L'absence non pas dans un sens esthétique, connue comme un sujet majeur dans la théorie esthétique, mais l'absence d'un acteur social. Autrement dit, l'absence d'une personne qui a choisi d'être ailleurs d'où nous étions habitués à la voir. Nous verrons au chapitre suivant que, pour Stilinović, l'art peut exister ailleurs. Que pourrait dire un historien d'art au sujet d'un artiste

(ou même d'un historien de l'art) qui aurait délibérément tourné le dos à l'art ? Pourquoi l'histoire de l'art considère « ailleurs » (que l'art) un lieu où porter son attention ? Koch affirme qu'il aurait été cynique et trompeur de fournir une liste de cas d'abandon juste pour assouvir sa faim. Cela impliquerait de défaire ce que ces artistes avaient choisi de faire. Au lieu de cela, il s'est concentré sur des cas de figure déjà rapatriés par les historiens, par les forces du marché et les institutions. Il avait besoin de ces exemples afin de prouver historiquement que « faire quelque chose d'autre » va au-delà d'une illusion et d'un « concept » appartenant aux artistes et au monde de l'art dominant. Il est forcément problématique de donner des exemples de ces pratiques invisibles, mais le fait de les documenter, comme le fait Koch, peut être aussi en quelque sorte un appel contagieux à un nouveau statut de l'art.

Avant de poursuivre, et pour mieux expliquer la paresse, prenons en exemple le bouddhisme qui a d'importantes assises paresseuses. Le bouddhisme est une religion sans religion ; à plusieurs égards ce n'est pas une religion du tout, mais plutôt une sorte de philosophie mystique de vie. Le bouddhisme, comme toutes les religions, a dû savoir concilier une théologie mythique et difficile avec les besoins d'une religion populaire. En art, on trouve un problème semblable avec, par exemple, le ready-made : encore beaucoup n'arrivent pas à concevoir qu'une chose puisse à la fois être et ne pas être de l'art. C'est ce phénomène que nous qualifions de « double statut ontologique » de l'art. Ce « double statut ontologique » permet à quelque chose d'être ce qu'il est, tout en étant une simple proposition de ce qu'il est. Il fait d'une pierre deux coups. Tout tableau par exemple pourrait être décrit en termes de quantité de pigment répandu sur une toile et de sa dimension. Le fait de voir quelque chose comme de l'art et pas de l'art en même temps pourrait sembler être une tentative de faire la quadrature du cercle. C'est dans ce même esprit qu'un jour un moine Zen réprimandé pour avoir craché sur une statue de Bouddha, a répliqué que comme Bouddha était partout, il était impossible de ne pas cracher sur Bouddha.

Cela reviendrait-il à dire que le geste artistique n'appartient pas à une classe à part, mais est un geste posé avec une totale conscience de son caractère paresseux, c'est-à-dire dans un esprit, une attitude et même une perspective paresseuse ? « L'acte de boire des bières entre amis » implique que nous ne changions d'aucune façon notre activité, mais simplement que nous réorientons l'angle sous lequel nous la pratiquons. Cela est très près de la distinction entre l'œuvre d'art et ce que les philosophes analytiques appellent « mere real thing ». Des objets et des activités ordinaires peuvent être conçues, perçues et reçues en tant qu'art, sans toutefois subir quelque modification physique ou perceptuelle que ce soit. « Boire des bières entre amis » est un

des cas d'activités ordinaires regroupées de façons différentes et appréciées dans un tout autre état d'esprit. Celui de l'esprit paresseux.

« Boire des bières entre amis » décrit un art post-mimétique, un art dont le statut ontologique est délibérément double, un art qui est si parfaitement « même » par rapport à ce qu'il est aussi, qu'il se confond avec lui. On pourrait certes dire qu'un Rembrandt a toujours déjà été en même temps un tableau et une table à repasser (pour reprendre l'exemple choisi par Duchamp pour définir ce qu'il avait nommé le « ready-made réciproque » (Duchamp, 2008, p.191-192), mais l'affirmation d'une valeur d'usage n'évacuera jamais son coefficient d'art. Or, « boire des bières entre amis » inverse cette logique d'usage premier et secondaire : de plus en plus d'artistes s'autonomisent en inscrivant leurs initiatives dans le réel au point de ne plus s'en distinguer. Leur valeur d'usage n'est nullement affaiblie par leur statut accessoire de proposition artistique. Au siècle dernier, l'art rêvait de devenir non-art, désormais il semblerait s'être résolu à faire sienne une forme de paresse décidée.

On peut penser à ce double statut ontologique en connexion avec l'idée d'*amor fati* que Nietzsche développe pour donner une substance éthique à sa notion d'éternel retour. *Amor fati*, qui signifie l'amour du destin, est aussi, paradoxalement, une façon de se défaire du dégoût et de l'asservissement au destin, et ce par la réponse affirmative que nous faisons à notre propre destin. Le contenu de nos actions ne change pas, mais tout change. Rien ne peut plus être comme avant, bien que rien n'ait changé. Cela pose la différence inframince entre quelque chose et son homologue (art et pas art) : « boire des bières entre amis » peut ainsi se concevoir comme un geste ordinaire et comme « la plus haute forme d'art ».

Deleuze, dans son petit livre sur la philosophie de Nietzsche, résume bien de ce qu'il en est et trace un lien des plus significatif avec la paresse. L'extrait que nous citons ici se passe de commentaires tant il pose clairement l'importance de son double statut ontologique : dans le processus de l'éternel retour, la paresse est aussi puissance d'affirmation. Il permet également de dégager la différence entre une simple paresse et une paresse active ou décidée que nous approfondirons au chapitre suivant :

On demande ce qu'il y a d'étonnant dans l'éternel Retour, s'il consiste en un cycle, c'est-à-dire dans un retour du Tout, dans un retour du Même, dans un retour au Même : mais précisément, il ne s'agit pas de cela. Le secret de Nietzsche, *c'est que l'éternel Retour est sélectif*. Et doublement sélectif. D'abord comme pensée. Car il nous donne une loi pour l'autonomie de la

volonté dégagée de toute morale : quoi que je veuille (ma paresse, ma gourmandise, ma lâcheté, mon vice comme ma vertu), je « dois » le vouloir de telle manière que j'en veuille aussi l'éternel Retour. Se trouve éliminé le monde des « demi-vouloirs », tout ce que nous voulons à condition de dire : une fois, rien qu'une fois. Même une lâcheté, une paresse qui voudrait leur éternel Retour deviendraient autre chose qu'une paresse, une lâcheté : elle deviendraient actives, et puissance d'affirmation. (Deleuze, 2007, p. 37-38)

CHAPITRE IV

PARESSONS EN TOUTES CHOSES, HORMIS EN PARESSANT

Dans ce quatrième et dernier chapitre, je me réfère en premier lieu à la philosophie du désir chez Spinoza afin de postuler le *distinguo* entre simple paresse et paresse active. Nous verrons ensuite que Friedrich Nietzsche et Roland Barthes ont, dans leur réflexion respective sur la paresse, souligné cette différence. Dans un entretien avec Mladen Stilinović que j'ai fait à Zagreb en juin 2008, nous verrons que cet artiste nous donne un exemple de paresse active en ce qu'il exalte la paresse dans le but d'apporter une critique de l'art comme *faire*, mais aussi pour montrer que c'est la manière d'être (l'attitude paresseuse) qui fait art.

4.1 Pensées générales sur l'ontologie de la paresse

Pourquoi est-ce que la paresse active serait-elle différente de la simple paresse ? Référons-nous à la philosophie de Spinoza pour expliquer la délicate distinction entre ces deux manifestations. Dans l'*Éthique III*, Scolie, prop 9, le philosophe pose la différence entre appétit et désir en situant l'importance du rôle de la conscience : le « désir est l'appétit accompagné de la *conscience* de lui-même ». Spinoza définit donc le désir comme l'appétit mais dans un moment d'autoréflexivité. Entre appétit et désir, il n'y aurait pas de réelle différence sauf, écrit-il, que le désir « se rapporte généralement aux hommes, en tant qu'ils ont *conscience* de leur appétit. » (Spinoza, 2010 (c'est nous qui soulignons)). De cette manière, le désir ne peut véritablement devenir désir que s'il devient conscience de lui-même.

Cette distinction est d'une importance décisive, en ce que la théorie du désir chez Spinoza est constructiviste, c'est-à-dire que le désir serait quelque chose d'ouvert à l'assemblage, de même que chez Deleuze comme on le verra plus loin, plutôt que quelque chose auquel on est soumis. Pourrait-on appliquer cette même ligne de raisonnement pour distinguer la paresse active et la simple paresse ?

4.1.1 Nietzsche : la paresse décidée

Appuyons-nous maintenant sur la philosophie à coups de marteau de Nietzsche afin de mieux comprendre la distinction entre ce qu'il nomme « paresse décidée » et ce que j'ai choisi d'appeler ici « simple paresse ». Même si Nietzsche ne reconnaît pas comme telle deux formes de paresse, ce n'est pas là le propos de ses textes, à la lecture de sa réflexion, il devient possible de les distinguer. Parallèlement à Spinoza, Nietzsche parle d'une paresse qui serait subie en opposition à la paresse qu'il nomme « paresse décidée », c'est-à-dire une paresse consciente d'elle-même, déterminée par une volonté et, conséquemment, par un désir. Nous constaterons, à la lecture des longs aphorismes qui suivent, que la paresse décidée serait en phase avec la paresse active, ce que nous entendons par *performer la paresse* en tant que puissance d'affirmation.

Ce voyageur, qui avait vu beaucoup de pays et de peuples, et visité plusieurs parties du monde, et à qui l'on demandait quel était le caractère général qu'il avait retrouvé chez tous les hommes, répondait que c'était leur penchant à la paresse. Certaines gens penseront qu'il eût pu répondre avec plus de justesse : ils sont tous craintifs. Au fond, tout homme sait fort bien qu'il n'est sur la terre qu'une seule fois, en un exemplaire unique, et qu'aucun hasard, si singulier qu'il soit, ne réunira, pour la seconde fois, en une seule unité, quelque chose d'aussi multiple et d'aussi curieusement mêlé que lui. Il le sait, mais il s'en cache, comme s'il avait mauvaise conscience. Pourquoi ? Par crainte du voisin, qui exige la convention et s'en enveloppe lui-même. Mais qu'est-ce qui force l'individu à craindre le voisin, à penser, à agir selon le mode du troupeau, et à ne pas être content de lui-même ? La pudeur peut-être chez certains, mais ils sont rares. Chez le plus grand nombre, c'est le goût des aises, la nonchalance, bref ce penchant à la paresse dont parle le voyageur. Il a raison : les hommes sont encore plus paresseux que craintifs, et ce qu'ils craignent le plus ce sont les embarras que leur occasionneraient la sincérité et la loyauté absolues. Les artistes seuls détestent cette attitude relâchée, faite de convention et d'opinions empruntées, et ils dévoilent le mystère, ils montrent la mauvaise conscience de chacun, affirmant que tout homme est un mystère unique. Ils osent nous montrer l'homme tel qu'il est lui-même et lui seul, jusque dans tous ses mouvements musculaires ; et mieux encore, que, dans la stricte conséquence de son individualité, il est beau et digne d'être contemplé, qu'il est nouveau et incroyable comme toute œuvre de la nature, et nullement ennuyeux. Quand le grand penseur méprise les hommes, il méprise leur paresse, car c'est à cause d'elle qu'ils ressemblent à une marchandise fabriquée, qu'ils paraissent sans intérêt, indignes qu'on s'occupe d'eux et qu'on les éduque. L'homme qui ne veut pas faire partie de la masse n'a qu'à cesser de s'accommoder de celle-ci ; qu'il obéisse à sa conscience qui lui dit : « Sois toi-même ! Tout ce que tu fais maintenant, tout ce que tu penses et tout ce que tu désires, ce n'est pas toi qui le fais, le penses et le désires. »

[...]

Si l'on dit à juste titre du paresseux qu'il tue le temps, il faut veiller sérieusement à ce qu'une époque qui place son salut dans l'opinion publique, c'est-à-dire dans la paresse privée, soit véritablement une fois mise à mort ; je veux dire par là qu'elle doit être rayée de l'histoire de la délivrance véritable de la vie. Combien grande devra être la répugnance des générations futures, lorsqu'elles auront à s'occuper de l'héritage de cette période au cours de laquelle ce ne furent pas des hommes vivants qui gouvernèrent, mais des apparences d'hommes pensant publiquement. À cause de cela notre époque passera peut-être, aux yeux de quelque lointaine postérité, pour la tranche la plus obscure et la plus immense de l'histoire, parce que la plus inhumaine.

Combien, au contraire, ceux qui n'ont pas le sentiment qu'ils sont les citoyens de ce temps ont le droit d'être plein d'espérance. S'ils étaient de ce temps ils contribueraient à sa destruction et périraient avec lui, tandis qu'au contraire ils veulent éveiller le temps à une vie nouvelle, pour se perpétuer dans cette vie même.

Mais, lors même que l'avenir ne nous laisserait rien espérer, la singulière existence que nous menons, précisément dans cet 'aujourd'hui', nous encourage le plus fortement à vivre selon notre propre mesure, conformément à nos propres lois. N'est-il pas inexplicable que nous vivions en ce moment, alors qu'un temps infini nous a formés, que nous ne disposions que de notre brève existence actuelle, au cours de laquelle nous devons montrer pourquoi et dans quel dessein nous sommes nés précisément aujourd'hui ? Nous avons à répondre de notre existence devant nous-mêmes ; c'est pourquoi nous voulons être aussi les véritables pilotes de cette existence et ne pas permettre que notre vie ressemble à un hasard sans idées directrices. Il faut la traiter avec quelque peu d'audace et l'envisager dangereusement, d'autant plus qu'au meilleur comme au pire des cas, il ne peut nous arriver que de la perdre. Pourquoi s'attacher à cette glèbe, pourquoi tenir à tel métier, pourquoi tendre l'oreille pour écouter ce que dit le voisin ? C'est bien 'petite ville' que de s'engager à des opinions qui ne comptent plus à des centaines de lieux de distance. L'orient et l'occident n'ont d'autre valeur que celle de quelques traits à la craie que quelqu'un dessine devant nos yeux pour se moquer de notre poltronnerie. (Nietzsche, 2001, Schopenhauer éducateur - § 1)

Rapportons-nous maintenant au second aphorisme extrait de *Le Gai Savoir* pour constater qu'il existe chez Nietzsche une autre forme de paresse, soit la « paresse décidée » :

Travail et ennui. Dans les pays de la civilisation presque tous les hommes se ressemblent maintenant en ceci qu'ils cherchent du travail à cause du salaire ; pour eux tous, le travail est un moyen et non le but lui-même ; c'est pourquoi ils mettent peu de finesse au choix du travail, pourvu qu'il procure un gain abondant. Or il y a des hommes rares qui préfèrent périr plutôt que de

travailler sans que le travail leur procure de la joie : ils sont minutieux et difficiles à satisfaire, ils ne se contentent pas d'un gain abondant, lorsque le travail n'est pas lui-même le gain de tous les gains. De cette espèce d'hommes rares font partie les artistes et les contemplatifs de toute espèce, mais aussi ces désœuvrés qui passent leur vie à la chasse ou bien aux intrigues d'amour et aux aventures. Tous ceux-là cherchent le travail et la peine lorsqu'ils sont mêlés de plaisir, et le travail le plus difficile et le plus dur, si cela est nécessaire. Mais autrement ils sont d'une paresse décidée, quand même cette paresse devrait entraîner l'appauvrissement, le déshonneur, des dangers pour la santé et pour la vie. (Nietzsche, 2008, Livre premier - § 42)

Nietzsche parle de « paresse décidée » en opposition à la paresse qu'il compare à la crainte, à la lâcheté. On pourrait comprendre ainsi la « paresse décidée » comme une activation de la paresse et une puissance d'affirmation. Pour le dire autrement, cette « paresse décidée » nous délivre des forces hétéronomes qui, elles, nous fait subir la simple paresse.

4.1.2 Roland Barthes : « Osons être paresseux »

Dans l'entretien « Osons être paresseux » de Barthes dont il a été question au second chapitre, nous nous sommes attardée sur la critique que l'auteur adresse à la paresse ritualisée et sur le postulat selon lequel la vraie paresse s'incarnerait dans l'amour. Ici, suite aux lectures de Spinoza et de Nietzsche, cet entretien fait ressortir que, pour Barthes, plusieurs formes de paresse existent. À ce sujet, Barthes disait d'ailleurs « qu'il y a autant de paresse que de métiers », en ajoutant plus loin que « ce qu'il y a de terrible avec la paresse, c'est qu'elle peut être la chose la plus banale, la plus stéréotypée, la moins pensée du monde, comme elle peut être la mieux pensée. » (Barthes, 1992, p. 1085). Il y aurait beaucoup à dire de cet énoncé. Disons pour le moment et les besoins de notre argumentation que Barthes souligne le paradoxe de la paresse active en établissant un parallèle entre paresse et métier.

Remarquons également que dans cet entretien, Roland Barthes indique qu'il faut *oser* la paresse, tout comme l'indiquait André Gorz à propos de l'exode du monde du travail. Oser demande courage et volonté, c'est un geste qui est donc animé par un désir. Nous venons de voir avec Nietzsche que cette posture courageuse et audacieuse, le fait de devenir les « véritables pilotes de cette existence », transforme la simple paresse, qu'il relie à la crainte et la lâcheté, en paresse décidée. Barthes se trouve à reformuler autrement ce distinguo.

Dans un passage particulièrement intéressant à citer dans un contexte académique, Barthes souligne à sa manière la dimension active, performative ou subversive de la paresse, parce qu'en prenant conscience d'elle-même, elle est une « réponse à la répression » :

La paresse est une donnée fondamentale et comme naturelle de la situation scolaire. Pourquoi ? Parce que l'école est une structure de contrainte, et que la paresse est un moyen, pour l'élève de se jouer de cette contrainte. La classe comporte fatalement une force de répression, ne serait-ce que parce qu'on y enseigne des choses dont l'adolescent n'a pas forcément le désir. La paresse peut être une réponse à cette répression, une tactique subjective pour en assumer l'ennui, en manifester la conscience et, d'une certaine façon, ainsi, la dialectiser. (Barthes, 1996, p. 1082-83)

Pour Barthes, la notion de conscience est décisive, telle que chez Spinoza, Nietzsche, voire chez Deleuze, Filliou et Vaneigem, qui ont tous parlé du lien entre paresse, intention et autoréflexivité (d'autres mots pour dire conscience).

Dans ce même entretien, Barthes admet un peu loin ne pas avoir laissé suffisamment de place à la paresse dans sa vie et que là était l'erreur, car par moment une paresse s'imposait à lui sans qu'il l'ait lui-même choisie. Cette affirmation permet de saisir que Barthes trace une distinction entre deux formes de paresse. En des termes différents de Nietzsche, il nomme « paresse honteuse » celle qui s'impose et qui n'est pas choisie, qui n'est pas « décidée », et voit, dans la seconde, « la forme glorieuse de la paresse » qu'il appelle aussi la « forme philosophique de la paresse. » Barthes continue sa réflexion en affirmant que « la paresse, parce qu'elle vient de l'extérieur, parce qu'elle est imposée, devient un supplice. Ce supplice s'appelle ennui. » (Barthes, 1992, p. 1083) Or, rappelons-nous que l'étymologie du mot « travail » (*trepalium*, qui signifie torture) n'est pas très éloigné de supplice, qu'ils sont même des synonymes. Donc, si nous suivons cette logique barthienne, à la lumière des aphorismes de Nietzsche, il serait possible d'avancer que le travail, parce qu'il vient de l'extérieur est un supplice qui s'appelle ennui, et que la paresse décidée et choisie serait la forme glorieuse et philosophique de la paresse parce qu'elle permettrait de s'émanciper du supplice imposé par le travail.

Une autre aspect qui suscite mon intérêt dans la pensée de Barthes est qu'il voit dans la paresse glorieuse « une activité absolument gratuite, une vraie paresse, parce que n'étant rien de plus qu'un amateur, on n'y investirait aucune espèce de narcissisme. » (Barthes, 1992, 1084). Notons au passage que l'idée de l'amour revient ici chez Barthes dans la mesure où l'étymologie du mot « amateur » est *amator* en latin qui signifie « celui qui aime » où encore « amoureux ». En

revanche, la pratique d'une activité professionnelle motivée par des raisons extérieures, ne peut donc qu'engendrer le supplice comme l'auteur l'affirmait dans l'extrait cité plus haut.

Barthes déplore également de ne plus trouver de gestes paresseux dans la vie moderne fondée sur le travail et le productivisme. Au café, dit-il, alors qu'on s'y assoyait jadis entre amis pour « ne rien faire », il y a aujourd'hui un « paraître », ce qui ne peut pas être la vraie paresse. Barthes résume ici en quelque sorte notre argumentation du troisième chapitre « Paressons en toutes choses, hormis en buvant » dans lequel nous avons tenté de démontrer justement que performer la paresse en tant qu'art s'activait dans des gestes du quotidien, comme l'exemple de boire un verre entre amis, plutôt que de s'incarner dans le paraître, le mimétisme ou la représentation.

Clairement, la paresse est pour Barthes une affaire de désir, de volonté. Il conclut cet entretien en ces termes éloquentes : « la forme votive de la paresse, c'est finalement la liberté. » (Barthes, 1992, p. 1087)

4.1.3 Deleuze : la paresse est un désir

Permettez-nous à nouveau une longue citation pour voir ce que Deleuze disait du désir, et qui, me semble-t-il, vient tout à fait illustrer ce que nous avons tenté de démontrer dans ce chapitre.

Savez-vous comme c'est simple, un désir ? Dormir est un désir. Se promener est un désir. Écouter de la musique, ou bien faire de la musique, ou bien écrire, sont des désirs. Un printemps, un hiver sont des désirs. La vieillesse aussi est un désir. Même la mort. Le désir n'est jamais à interpréter, c'est lui qui expérimente. Alors on nous objecte des choses très fâcheuses. On nous dit que nous revenons à un vieux culte du plaisir, à un principe de plaisir, ou à une conception de la fête (la révolution sera une fête...). On nous oppose ceux qui sont empêchés de dormir, soit du dedans, soit du dehors, et qui n'en ont ni le pouvoir ni le temps ; ou qui n'ont ni le temps ni la culture d'écouter de la musique ; ni la faculté de se promener, ni d'entrer en catatonie sauf à l'hôpital ; ou qui sont frappés d'une vieillesse, d'une mort terribles ; bref tous ceux qui souffrent : ceux-là ne 'manquent'-ils de rien ? Et surtout, on nous objecte qu'en soustrayant le désir au manque et à la loi, nous ne pouvons plus invoquer qu'un état de nature, un désir qui serait réalité naturelle et spontanée. Nous disons tout au contraire : il n'y a de désir qu'agencé ou machiné. Vous ne pouvez pas saisir ou concevoir un désir hors d'un agencement déterminé, sur un plan qui ne préexiste pas, mais qui doit lui-même être construit. Que chacun, groupe ou individu, construise le

plan d'immanence où il mène sa vie et son entreprise, c'est la seule affaire importante. Hors de ces conditions, vous manquez en effet de quelque chose, mais vous manquez précisément des conditions qui rendent un désir possible. Les organisations de formes, les formations de sujets (l'autre plan) 'impuissantent' le désir : elles le soumettent à la loi, elles y introduisent le manque. Si vous ligotez quelqu'un, et si vous lui dites 'exprime-toi camarade', il pourra dire tout au plus qu'il ne veut pas être ligoté. Telle est sans doute la seule spontanéité du désir : ne pas vouloir être opprimé, exploité, asservi, assujéti. Mais on n'a jamais fait un désir avec des non-vouloirs. Ne pas vouloir être asservi est une proposition nulle. En revanche tout agencement exprime et fait un désir en construisant le plan qui le rend possible, et, le rendant possible, l'effectue. Le désir n'est pas réservé à des privilégiés ; il n'est pas davantage réservé à la réussite d'une révolution une fois faite. Il est en lui-même processus révolutionnaire immanent. Il est constructiviste, pas du tout spontanéiste. (Deleuze et Parnet, 1996, p. 114-115)

Pour conclure avec les mots de Deleuze, je me propose de construire et de réinventer, comme il nous invite à le faire, en ajoutant simplement que la paresse est un désir.

4.2 Mladen Stilinović : « Il n'y a pas d'art sans paresse »

La réflexion qui s'engage dans ce mémoire est étroitement liée à une rencontre avec l'artiste conceptuel croate Mladen Stilinović et à la découverte de son texte « The Praise of Laziness » (ou en français « Éloge de la paresse »). C'est avec humour et contradiction que l'artiste soulève les questions que nous avons ici abordées pour démontrer la puissance heuristique du paradoxe de la paresse en art : « la paresse est l'absence de mouvement et de pensée, du temps stupidement perdu – une amnésie totale. C'est aussi l'indifférence, regarder dans le vide, ne rien faire, l'impuissance. C'est la stupidité à l'état pur, un moment douloureux, une concentration vaine. Ces vertus de la paresse sont des facteurs importants dans l'art. Mais il ne suffit pas de les connaître, la paresse doit être pratiquée et perfectionnée. » (Stilinović, 1993, voire Annexe II) La paresse doit être « pratiquée » et « perfectionnée » souligne admirablement bien le paradoxe de la paresse, le fait même de travailler sur la paresse, qui est au cœur de ce mémoire. Comme j'ai tenté ici de le démontrer, la paresse peut être une facilité, une lâcheté, mais aussi une conquête, un choix, un désir.

Dans un entretien qui s'est déroulé en juin 2009 à Zagreb, j'ai interrogé l'artiste Mladen Stilinović sur sa conception de l'art et de la paresse. Je propose de faire la lecture d'un extrait publié dans le journal VOX qui faisait lieu de catalogue pour l'exposition *Idler // Mladen*

Stilinović // Un artiste qui n'invente rien (Voir Annexe B). Il se dégage de cet entretien plusieurs aspects fondamentaux pour mieux exemplifier notre idée de *performer la paresse* qui est inhérente à l'art.

Ariane Daoust : Êtes-vous paresseux?

Mladen Stilinović : Oui!

AD : Êtes-vous devenu artiste afin de pratiquer librement la paresse ? Votre projet *Artist at Work* (1978) est-il une critique du rôle de l'artiste dans la société et une démystification de l'idée d'un certain professionnalisme artistique ?

MS : Je n'ai jamais eu de stratégie ni d'intention arrêtée par rapport à mon activité en tant qu'artiste. Je vois l'activité artistique comme quelque chose d'« instable ». C'est la liberté de bouger dans toutes les directions qui m'intéresse, la liberté de mouvement dans l'art et la vie.

AD : La paresse, thème récurrent dans votre travail, est paradoxalement une paresse active et une manière d'être positive, un « oui » à la vie. À cet égard, vous affirmez être « un nihiliste absurde, mais pas un pessimiste. »

MS : Oui, tout à fait. C'est une manière d'être qui donne de l'importance à la paresse et au droit d'exister simplement en tant qu'être.

AD : Croyez-vous que les artistes soient fondamentalement paresseux et que pratiquer la paresse soit précisément cette liberté de mouvement qui est inhérente à l'art ?

MS : Oui, mais c'est différent à l'Ouest. Les artistes ne sont pas paresseux. Ils sont incroyablement occupés à produire, à recueillir de l'argent, à se constituer un réseau de relations, etc. Si un artiste est occupé, cela ne veut pas forcément dire qu'il n'est pas un bon artiste... ou peut-être que oui en un certain sens. Car un artiste très pris, ayant du succès, doit produire beaucoup et donc produire beaucoup de merde. Par conséquent, il ne peut être considéré comme un artiste au sens où la paresse lui est essentielle.

AD : Entendez-vous par là que l'art n'a rien à voir avec la production d'œuvres?

MS : Bien sûr. Vous savez, il y a tellement de gens qui méprisent Marcel Duchamp uniquement parce qu'ils ont pour projet de produire de l'art et veulent être considérés comme des producteurs d'œuvres d'art.

AD : Votre activité en tant qu'artiste consiste à dé-symboliser les signes, afin de les vider de toute leur densité idéologique, comme pour les faire paresser. Dans cette perspective, pourrions-nous dire que votre activité est plus décréative que créative ?

MS : Oui. La décréation opère par une profonde analyse des choses. Il s'agit de repenser les images, la rue, les idéologies et tout le reste pour trouver la vérité qui se cache derrière eux. Je finis par les reconnaître pour ce qu'ils sont simplement, c'est-à-dire qu'ils ne sont rien, sans idéologie aucune. Le problème est que l'art est porteur de trop de mots et de trop d'histoires. Je préfère les histoires simples et je persiste à croire que ce qui est très important est *de moins en moins, pas de plus en plus*.

AD : Qu'entendez-vous lorsque vous affirmez que l'art n'est « rien » ?

MS : C'est une question délicate. D'abord c'est une question de culture dans laquelle les experts s'attribuent le privilège de décider ce qu'est l'art et ce qui n'en est pas. Mais l'art peut aussi être ailleurs sans toutefois être considéré comme tel. Dans ce cas, l'art n'est rien.

D'autre part, l'art n'est rien parce que c'est une activité sans fin, sans but. Il est très important de comprendre le « rien » et de l'entendre non pas de façon pessimiste mais bien comme une manifestation de la liberté. Liberté au sens de l'art. Si on ne voit pas l'art comme n'étant rien, il devient idéologique et cela n'a pas de sens.

AD : Parlez-moi de votre lettre d'amour à l'art où vous l'invitez à se cacher pour pouvoir rester libre. Pourquoi ? Et comment s'incarne un art caché ?

MS : Je ne sais pas comment il peut s'incarner. Peut-être à travers la vie. J'ai beaucoup de collègues et amis artistes qui pratiquent l'art en posant simplement des gestes ou des actions sans rien documenter. Cet art non documenté permet d'être libre de toute obligation et, bien entendu, cela est aussi une façon particulière de penser la production.

AD : Vous vous plaisez à poser et à exacerber des paradoxes. D'où cela vient-il ? Croyez-vous que quelque chose puisse émerger des paradoxes ?

MS : Oui, absolument. C'est une façon de me libérer de toutes contraintes et de pouvoir changer de position en toute liberté. Je veux m'amuser.

AD : Vous différenciez votre pratique de celle de l'art conceptuel de l'Ouest. À cet égard, Boris Groys propose l'expression « conceptualisme romantique » pour parler de l'art de votre région. Qu'en pensez-vous ?

MS : Il s'agit tout simplement d'une autre approche de l'art. L'art conceptuel de l'Ouest renvoie à la raison et à la philosophie alors qu'ici il renvoie aussi à la littérature, à la poésie, au langage du quotidien, aux émotions et à bien d'autres choses encore. Cette différence est culturelle et s'explique par une attitude ou un état d'esprit différent. On ne peut pas dire que l'art conceptuel relève de l'esprit romantique ou de la poésie à l'Ouest. Ces mots sont d'ailleurs détestés parce que les artistes conceptuels à l'Ouest sont froids, rigides et innocents.

AD : Selon vous, l'art pourrait-il émerger de l'erreur au sens où, sur le plan étymologique, *errare* réfère à l'errance ou à la liberté de mouvement ?

MS : Absolument. De l'erreur et de la stupidité aussi. Mais stupidement, les artistes ont peur d'être stupides, ils veulent tellement être intelligents.

CONCLUSION

PERFORMER LA PARESSE : UN PARADOXE

« Paressons en toutes choses, hormis en aimant, en buvant, hormis en paressant ». Comme nous l'avons vu ici, il y a beaucoup à dire sur l'instance paradoxale de Lessing, mais elle peut aussi se résumer ainsi : les vrais paresseux ne sont pas paresseux du tout. Ils ne le sont, en fait, pas plus qu'ils ne sont productivistes. Comme Nietzsche a permis de l'observer, les productivistes peuvent, au fond, être paresseux; nous sommes tous par nature enclins à la paresse. Or, les paresseux qui *performent la paresse* doivent faire deux choses en même temps : d'une part, s'abstenir de toute servitude volontaire au productivisme et, d'autre part, mettre de l'avant la paresse pour la rendre effective à la fois pour ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas. C'est ce qui donne à la paresse décidée son double statut ontologique : être à la fois ce qu'elle est et une proposition de la même chose.

Tout au long de ce mémoire, nous avons été confronté au paradoxe de travailler sur la paresse, de réfléchir sur l'idée de performer la paresse et de conceptualiser la différence entre ce que serait une simple paresse et une paresse active. Il était clair que notre intention n'était pas de résoudre ce paradoxe, mais au contraire de l'exacerber pour conserver sa nature performative, subversive, affirmative, voire désirante. C'est d'ailleurs précisément ce statut paradoxal qui rend la paresse décidée – le fait de *performer la paresse* – constitutive d'un certain *mode d'être* et d'inscription dans le monde, et qui la relie à des questions politiques, éthiques et esthétiques.

L'idée d'exacerber les paradoxes se retrouve dans toute la pensée et dans l'art de vivre de Duchamp et s'énonce dans sa conception de la *cointelligence des contraires* et de la *liberté d'indifférence*. (Duchamp, 1999, p. 112) On sait que Duchamp a fait de sa vie une œuvre d'art et qu'il est l'incarnation vivante d'un paradoxe. Bien qu'il n'ait pas élaboré au sujet de ces deux formules, nous pouvons dire qu'elles représentent des outils conceptuels permettant de compromettre sans se compromettre, et qu'elles sont aussi des façons inédites d'être au monde. Autrement dit, Duchamp pose toute l'importance du paradoxe de performer la paresse comme une mise en doute radicale de tout jugement de valeur et de l'idée même de jugement.

Ce paradoxe récurrent ne devrait donc pas être perçu comme un problème dans la logique performative de performer la paresse. Nous avons vu avec Agamben et Rancière l'impératif d'une singularité quelconque sans identité fixe dans le processus de désidentification. En refusant d'agir de façon tout à fait cohérente, c'est-à-dire de façon identifiable et quantifiable par les pouvoirs qui voudraient récupérer et annuler toutes activités transformatrices, les paresseux s'échappent constamment de toute fixité. Ces individus quelconques, ou *in-between*, qui reconnaissent la puissance de la paresse, doivent être suffisamment conscients pour ne pas s'identifier en tant que paresseux, mais doivent plutôt osciller entre différentes manières de performer la paresse. Soit aimer, boire des bières entre amis, faire de nouvelles rencontres, discuter, étudier, voyager, traduire et même parfois travailler. En ce sens, performer la paresse serait un processus de désidentification ou de déclassification, pour reprendre les termes de Rancière, tel que nous l'avons vu au chapitre deux. *Performer la paresse* ne signifie donc pas uniquement sortir du productivisme, mais aussi le reconnaître comme force qui peut être utilisée – de façon extrêmement critique – pour la dissémination virale et organique de la paresse. Un travail qui est peut-être nécessaire serait la création d'espaces de liberté où il devient possible, sans complexe aucun, d'exacerber les paradoxes, autrement dit de *performer la paresse* voire de paresser en toutes choses, hormis en aimant, en buvant, hormis en paressant.

Nous pourrions, en terminant, situer cette réflexion sur le paradoxe de la paresse dans un contexte plus général. Les théories philosophiques, sociologiques et économiques de la décroissance ont posé à d'autres niveaux certains des enjeux les plus importants de ce mémoire. La portée politique et la puissance transformatrice de la paresse sont de plus en plus évidentes. Du réchauffement climatique à la crise économique, les médias dominants et à son tour la conscience publique se mettent tous d'accord sur le fait que notre logique du toujours plus et du toujours plus vite nous mène droit dans le mur. Il nous faut absolument des espaces de repos, des discussions « autour d'une bière entre amis » pour trouver de nouveaux chemins, revenir sur nos pas et voir où nous avons fait fausse route, afin de réinventer de nouvelles manières d'être. La décroissance est, nous dit Paul Ariès, un des principaux théoriciens de ce courant :

un 'mot-obus' qui vise à pulvériser l'idéologie dominante de la croissance. C'est un mot qui sert à faire penser, qui indique là où il faut réfléchir. Pour les objecteurs de croissance, il est fondamental d'essayer de comprendre la simultanéité d'une série de grandes crises qui nous affectent : environnementale, mais aussi sociale, politique, et de la personne humaine. Même s'il n'y avait pas les questions de l'épuisement des ressources et du réchauffement climatique, les autres crises conduiraient à rejeter

cette croissance. (Entretien de Paul Ariès et Hervé Kempf, « Il faut aller vers un mode de vie radicalement nouveau, Le Monde, 1^{er} décembre 2005)

Le fait de s'interroger sur le potentiel politique et les subtilités conceptuelles de *performer la paresse* en utilisant le prisme de l'art, comme nous l'avons fait ici, soulève un autre paradoxe qui ne peut être contourné. L'art, du moins dans sa propre autoréflexivité conventionnelle, est obstinément productiviste. Par exemple, au mois d'octobre 2008, je visitais le 29^{ème} Salon de La Révolution à Zagreb, où était exposé le projet *The Trainee* de l'artiste contemporaine finlandaise Pilvi Takala à travers lequel elle prétendait expérimenter les effets perturbateurs et subversifs du « non-faire » dans un environnement de travail. L'artiste s'est engagée à un stage d'un mois dans une agence de marketing, durant lequel elle n'a accompli aucune tâche pour plutôt pratiquer une paresse ostentatoire en restant assise devant son bureau vide, en faisant des aller-retour d'ascenseur sans destination aucune, ou encore en restant plantée debout sans rien faire à côté d'une machine à photocopier. Comme on peut le lire dans le catalogue d'exposition, cette pratique de la paresse affichée est pour l'artiste un moyen de contester et de défier le paradigme productiviste. Takala affirme aussi avoir constaté un impact direct sur son environnement et le comportement de ses collègues, car « ne rien faire » de façon assumée dans un environnement de travail peut avoir des effets perturbateurs sur le comportement de ses collègues. (Catalogue de l'exposition 29. *Salon Mladih, Salon Revolucije*, 2008, p. 283) Ce projet qui met de l'avant la paresse et plus exactement le « non-faire », pour reprendre les mots de l'artiste, comme forme de contestation, a toutefois conduit à un résultat paradoxal. Ce qui se donne à voir dans la salle d'exposition est une imposante installation qui cherche à reproduire un environnement de travail. On y retrouve une accumulation de mobilier du bureau, dont une grande table de conférence, des chaises, un fauteuil. De plus, l'artiste respecte les normes muséales par l'utilisation du socle, de la mise en vitrine d'objets « documentaires », des cadres au mur. Pourquoi la critique du productivisme devrait-il concerner uniquement l'économie générale du réel et non pas l'économie symbolique de l'art ? Pour donner un autre exemple, j'assistais au forum *L'objet retourné* organisé par le 3^{ème} Impérial : centre d'essai en art actuel, qui prenait place à Québec au mois de juin 2008 dans le cadre de la MANIF D'ART 4. Un des conférenciers avait abordé la question de la nécessité de la réduction des effectifs et de la décroissance en art afin de défier le système productiviste qui nous engouffrait. Et le modérateur de conclure la session en disant que ce serait effectivement une bonne idée de s'occuper à la production de plus d'œuvres d'art sur le thème de la décroissance. Comme si la dénonciation de la surproduction par la production de ce qui est précisément dénoncé était une position critique cohérente ou artistique satisfaisante. Ce que je tente ici de démontrer, c'est

qu'aussi important puisse être l'impératif réflexif, voire tautologique, dans le monde de l'art, la reproduction mimétique de la logique de l'économie dominante et la tendance de ces pratiques à opter pour la visibilité et la quantité (même de façon inconsciente) sont encore ce que l'on constate le plus. Et pourtant, précisément en raison de la réflexivité de l'art, la surproduction dans l'art est infiniment plus choquante dans l'économie symbolique de l'art que dans l'économie réelle.

Cela étant dit, et comme nous l'avons vu au chapitre trois, des courants minoritaires qui vont à l'encontre du productivisme existent bel et bien en dehors du monde de l'art dominant. Ils cherchent à mettre à l'avant-plan la paresse sans faire exactement le contraire par inadvertance, tels les deux exemples précités. Ils cherchent à incarner une ontologie de la décroissance en développant des stratégies ou des tactiques qui seraient plus que de simples gadgets de l'imagination artistique colonisée par la logique de production. C'est peut-être ce qu'annonçait Duchamp dans sa conférence en 1961, en affirmant que le « grand artiste de demain, aveuglés par les feus d'artifices économique, prendrait le maquis ». Également, Dordevic ne disait-il pas que la grève internationale de l'art « serait peut-être un jour l'unique solution possible pour contrer l'institutionnalisation de l'art » ? (Dordevic, 1979). Puis Stilinović, dans l'entretien qui figure au chapitre 4, lui même qui affirme qu'il n'y a pas d'art sans paresse, disait que l'art n'est rien dans la mesure où il ne peut plus être considéré comme tel par les experts de l'art, puisque à leurs yeux, il a l'air de quelque chose d'autre.

Quand il s'agit de *performer la paresse*, l'invisibilité, la subtilité et la délicatesse sont non seulement essentielles, elles sont parfois l'unique option. À tout le moins, il est impératif de garder à l'esprit que la théorisation, la conceptualisation, de la paresse par « les usurpateurs de la paresse » pour reprendre une expression de Samuel Johnson, est faite au détriment de ceux qui la *performent*. En revanche, le paresseux consciencieux ne parle et ne s'affiche en tant que tel que lorsqu'il est tout à fait approprié et absolument nécessaire de le faire, comme dans ce mémoire par exemple.

ANNEXE A

PROPOSITION EN VUE DE L'EXPOSITION

IDLER // MLADEN STILINOVIC // UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN

Idler // Mladen Stilinović // Un artiste qui n'invente rien

Sur une proposition d'Ariane Daoust

Lieu pressenti : Vox centre de l'image contemporaine

Cette première exposition personnelle de l'artiste croate contemporain Mladen Stilinović sur le continent nord-américain sera l'occasion pour le milieu artistique montréalais de découvrir le travail d'un des artistes conceptuels majeurs de sa génération. Né à Belgrade en 1948, et installé depuis les années 60 à Zagreb, Stilinović a vu son œuvre consacrée par des expositions personnelles importantes à Zagreb, Amsterdam, Istanbul et la Biennale de Venise. Son installation, *Exploitation of the Dead*, réalisée pour la dernière Documenta à Kassel, fut unanimement saluée par la critique. Issu de la mouvance conceptuelle yougoslave, dans laquelle il a joué un rôle de premier plan dès les années 70, Stilinović est l'auteur d'une œuvre complexe, exigeante et insaisissable, mélangeant textes et symboles, mettant en échec les « icônes » de la vie quotidienne (le travail et les travailleurs valorisés sous le socialisme yougoslave, les formules creuses du discours « démocratique », etc.) en montrant leur signification paresseuse. Résolument irréductible à toute idéologie quelle qu'elle soit, son travail pose et exacerbe des paradoxes – d'où le titre délibérément paradoxal de ce projet d'exposition.

Si la paresse est un thème récurrent dans ses travaux – *In Praise of Laziness* est le titre d'une de ses œuvres, où il revendique l'héritage de Malevitch et de Duchamp – il s'agit paradoxalement d'une paresse active. « Soyons paresseux en toutes choses hormis en aimant, en buvant, hormis en paressant » : la célèbre formule de Lessing résume à merveille l'idée avancée par Stilinović selon laquelle « il n'y a pas d'art sans paresse ».

Cette thématique nous permettra de remettre en question le présupposé de l'art comme *faire* et de penser un art qui serait davantage *producteur d'être*. Dans un contexte qui déborde celui de l'art, face à l'idéologie du travail qui détermine la réussite sociale et dans une culture orientée vers la productivité et la performance, nous nous interrogerons sur le potentiel subversif de l'attitude paresseuse. Dans un entretien, Stilinović disait : « I am an absurd nihilist of sorts, but not a pessimist. » En ce sens, « performer la paresse » s'accorde à une attitude affirmative.

Si cette exposition n'a pas pour ambition de présenter l'œuvre de Stilinović dans sa globalité, elle ne s'efforce pas non plus de n'en montrer qu'un aspect, réduisant ainsi la complexité qui confère à son œuvre son insaisissable Stilinović depuis une quarantaine d'années. Très divers quant à leur format, les livres sont « accessibles », réalisés pour être touchés, manipulés, lus, usés, destinés en somme davantage aux « usagers » de l'espace d'exposition qu'aux « spectateurs ». Si Stilinović insiste en effet que « l'art n'est rien », il s'inscrit ce faisant en faux contre l'idée que l'art s'incarne dans des objets de valeur et intangibles. Mis à disposition sur des tables au milieu de l'espace, ces livres pourront être consultés par des visiteurs qui circulent librement autour ou s'y assoient dans des chaises mis à disposition pour lire les textes, dont par exemple sa *Lettre d'amour à l'art* (1999) et *I Have No Time* (1979) – voir annexes.

La banderole est un autre médium souvent exploité par Mladen Stilinović. Quelques-unes seront accrochées aux murs : « An artist who cannot speak English is no artist »; « I am selling Marcel Duchamp »; « Le travail est une maladie – Karl Marx ».

Une des œuvres les plus emblématiques du travail de Stilinović est son *Pain Dictionary*. L'artiste a pris l'Oxford English Dictionary – ouvrage de référence s'il en est – et a fait disparaître toutes les définitions de tous les mots au liquide correcteur, les remplaçant par une seule : le mot « pain » (douleur). En réduisant le lexique entier à un seul terme – exprimant la douleur – l'artiste dresse un constat dévastateur de l'expérience subjective de l'hégémonie de la langue anglaise, dont on trouve un écho sarcastique sur la banderole « An artist who cannot speak English is no artist ». Accrochées les unes à côté des autres, les pages du dictionnaire recouvrent quelque soixante mètres linéaires, constituant un contrepoint fort avec les livrets sur les tables.

Au reste, cet événement serait l'occasion pour l'artiste de produire une ou plusieurs œuvres en français et permettrait au centre Vox de participer à une réalisation inédite. En effet, si Stilinović reprend ses projets dans différentes langues et aussi à travers différents médiums – par exemple, le livre *I Have No Time* fut publié en croate, en allemand et en anglais – il exploite très rarement la langue française. Cette attention marquée pour la sphère linguistique trouve un écho dans certaines banderoles qui existent déjà sous différentes versions. On notera que l'artiste produit aussi des *T-shirts* sur lesquels on retrouve des slogans tels « An artist who cannot speak English is no artist », ou encore « Work is a Disease – Karl Marx ». Selon les moyens qui seront à notre disposition, il serait envisageable de produire un certain nombre de ces *T-shirts* dans l'objectif de témoigner d'une dimension usuelle dans la pratique conceptuelle de l'artiste.

En terminant, je tiens à souligner que pour la conception de ce projet d'exposition, qui est en cours d'élaboration, je compte travailler en étroite collaboration avec l'artiste que j'ai déjà rencontré à plusieurs reprises. Je prévois également, dans les prochains mois, un séjour de recherche à Zagreb qui me permettra, entre autres, d'effectuer un entretien approfondi avec Stilinović et d'avoir un accès privilégié à ses archives personnelles.

Vous trouverez ci-dessous une liste des expositions majeures de l'artiste.

Expositions personnelles (sélection)

- « I'm Selling M. Duchamp », Austrian Cultural Forum, Prague, 2007
- « The Cynicism of the Poor », Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003
- « White Absence », Galerie Glasstreet, Melbourne, 2001
- « Exploitation of the Dead », Galerie Prosirenih medija, Zagreb, 1988
- « Books », Galerie SKC, Belgrade, 1976

Expositions de groupes (sélection)

- Documenta 12, Kassel, Allemagne, 2007
- Biennale de Sydney, 2006
- Biennale de Venise, 2003
- Biennale de Sydney, 1992
- « Works and Words », De Appel, Amsterdam, 1979
- Biennale de Paris, 1977

ANNEXE B

« JOURNAL VOX »

IDLER // MLADEN STILINOVIC // UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN

THE PRAISE OF LAZINESS

As an artist, I learned from both East (socialism) and West (capitalism). Of course, now when the borders and political systems have changed, such an experience will be no longer possible. But what I have learned from that dialogue, stays with me. My observation and knowlesge of Western art has lately led me to a conclusion that art cannot exists any more in the West. This is not to say that there isn't any. Why cannot art exist any more in the West? The answer is simple. Artists in the West are not lazy. Artists from the East are lazy; whether they will stay lazy now when they are no longer Eastern artists, remains to be seen.

Laziness is the absence of movement and thought, dumb time - total amnesia. It is also indifference, staring at nothing, non-activity, impotence. It is sheer stupidity, a time of pain, futile concentration. Those virtues of laziness are important factors in art. Knowing about laziness is not enough, it must be practiced and perfected.

Artists in the West are not lazy and therefore not artists but rather producers of something..... Their involmtment with matters of no importance, such as production, promotion, gallery system, museum system, competition system (who is first), their preoccupation with objects, all that drives them away form laziness, from art. Just as money is paper, so is a gallery a room.

Artists from the East were lazy and poor because the entire sistem of insignificant factors did not exist. Therefore they had time enough to concetrate on art and laziness. Even when thay did produce art, they knew it was in vain, it was nothing.

Artists from the West could learn about laziness, but they didn't. Two major 20th centery artists treated the question of laziness, in both practical and theoretical terms: Duchamp and Malevich.

Duchamp never really discussed laziness, but rather indifference and non-work. When asked by Pierre Cabanne what had brought him most pleasure in life, Duchamp said: "First, having been lucky. Because basically I've never worked for a living. I consider working for a living slightly imbecilic from an economic point of view. I hope that some day we'll be able to live without being obliged to work. Thanks to my luck, I was able to manage without getting wet".

Malevich wrote a text entitled "Laziness - the real truth of mankind" (1921). In it he criticized capitalism because it enabled only a small number of capitalists to be lazy, but also socialism because the entire movement was based on work instead of laziness. To quote: "People are scared of laziness and persecute those who accept it, and it always happens because no one realizes laziness is the truth; it has bees branded as the mother of all vices, but it is in fact the mother of life. Socialism brings liberation in the unconscious, it scorns laziness without realizing it was laziness that gave birth to it; in his folly, the son scorns his mother as a mother of all vices and would not remove the brand; in this brief note I want to remove the brand of shame from laziness and to pronounce it not the mother of all vices, but the mother of perfection".

Finally, to be lazy and conclude: there is no art without laziness.

WORK IS A DISEASE - KARL MARX

Mladen Stilinović

WORK IS A SHAME

Vlado Martek

Mladen Stilinović



Idler // Mladen Stilinović Un artiste qui n'invente rien

Extrait d'une conversation entre Mladen Stilinović et Ariane Daoust, Zagreb, juin 2009

Mladen Stilinovic n'invente rien. À l'ambition de la création et du professionnalisme artistique, il préfère performer la paresse. Alors que dans sa lettre d'amour Stilinović invite l'art à se cacher pour exister librement, dans son « Éloge de la paresse », il affirme qu'il n'y a pas d'art sans paresse. Ainsi, par un travail de décroissement mental et par le refus des évidences et des normes établies, Stilinović nous convie à imaginer l'art dans d'autres modalités d'apparition et à le penser en dehors de la productivité, de la performance, de la forme marchande et du succès. Cet artiste, pour qui l'art ne se découvre pas tant dans une œuvre réalisée ni dans une production achevée, remet en question une conception de l'art comme *faire* et pense un art qui relèverait davantage d'une *manière d'être* dans le monde. Né à Belgrade en 1947, installé depuis les années 1960 à Zagreb, Stilinović est issu de la mouvance conceptuelle yougoslave dans laquelle il a joué un rôle de premier plan dès les années 1970. Il est l'auteur d'une œuvre complexe et exigeante, mélangeant textes et symboles, mettant en échec les clichés verbaux et visuels de la vie quotidienne qui étaient l'expression la plus forte de l'idéologie à l'époque du socialisme. En 1975, il devient membre du Group of Six Artists qui organisait des expositions-actions dans la rue et collabore, dans les années 1980, au projet Rétro-Avant-Garde avec le collectif slovène IRWIN. Depuis l'effondrement de la Yougoslavie fédérale, son travail porte de manière ironique et paradoxale sur les mythes aujourd'hui dominants tels l'argent, le temps, le travail, le langage ou le pouvoir. Stilinovic a exposé ses œuvres autant dans des lieux privés qu'institutionnels notamment à la Galerija Miroslav Kraljevic de Zagreb (2009), à Index - The Swedish Contemporary Art Foundation de Stockholm (2009), au Walker Art Center de Minneapolis (2009), à la 11^e Biennale d'Istanbul (2009) au Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven (2008), à la Documenta 12 de Cassel (2007) au MSU - Zagreb Museum of Contemporary Art (2006), au MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne, au Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art de Budapest (2005) et à la Biennale de Venise (2003 et 1995).

Ariane Daoust : Êtes-vous paresseux ?

Mladen Stilinović : Oui !

AD : Êtes-vous devenu artiste afin de pratiquer librement la paresse ? Votre projet *Artist at Work* (1978) est-il une critique du rôle de l'artiste dans la société et une démystification de l'idée d'un certain professionnalisme artistique ?

MS : Je n'ai jamais eu de stratégie ni d'intention arrêtée par rapport à mon activité en tant qu'artiste. Je vois l'activité artistique comme quelque chose d'« instable ». C'est la liberté de bouger dans toutes les directions qui m'intéresse, la liberté de mouvement dans l'art et la vie.

AD : La paresse, thème récurrent dans votre travail, est paradoxalement une paresse active et une *manière d'être* positive, un « oui » à la vie. À cet égard, vous affirmez être « un nihiliste absurde, mais pas un pessimiste. »

MS : Oui, tout à fait. C'est une manière d'être qui donne de l'importance à la paresse et au droit d'exister simplement en tant qu'être.

AD : Croyez-vous que les artistes soient fondamentalement paresseux et que pratiquer la paresse soit précisément cette liberté de mouvement qui est inhérente à l'art ?

MS : Oui, mais c'est différent à l'Ouest. Les artistes ne sont pas paresseux. Ils sont incroyablement occupés à produire, à recueillir de l'argent, à se constituer un réseau de relations, etc. Si un artiste est occupé, cela ne veut pas forcément dire qu'il n'est pas un bon artiste... ou peut-être que oui en un certain sens. Car un artiste très pris, ayant du succès, doit produire beaucoup et donc produire beaucoup de merde. Par conséquent, il ne peut être considéré comme un artiste au sens où la paresse lui est essentielle.

AD : Entendez-vous par là que l'art n'a rien à voir avec la production d'œuvres ?

MS : Bien sûr [...] Vous savez, il y a tellement de gens qui méprisent Marcel Duchamp uniquement parce qu'ils ont pour projet de produire de l'art et veulent être considérés comme des producteurs d'œuvres d'art.

AD : Votre activité en tant qu'artiste consiste à dé-symboliser les signes afin de les vider de toute leur densité idéologique, comme pour les faire paresser. Dans cette perspective, pourrions-nous dire que votre activité est plus décréative que créative ?

MS : Oui. La décréation opère par une profonde analyse des choses. Il s'agit de repenser les images, la rue, les idéologies et tout le reste pour trouver la vérité qui se cache derrière eux. Je finis par les reconnaître pour ce qu'ils sont simplement, c'est-à-dire qu'ils ne sont rien, sans idéologie aucune. Le problème est que l'art est porteur de trop de mots et de trop d'histoires. Je préfère les histoires simples et je persiste à croire que ce qui est très important est de *moins en moins, pas de plus en plus*.

AD : Qu'entendez-vous lorsque vous affirmez que l'art n'est « rien » ?

MS : C'est une question délicate. D'abord c'est une question de culture dans laquelle les experts s'attribuent le privilège de décider ce qu'est l'art et ce qui n'en est pas. Mais l'art peut aussi être ailleurs sans toutefois être considéré comme tel. Dans ce cas, l'art n'est rien.

D'autre part, l'art n'est rien parce que c'est une activité sans fin, sans but. Il est très important de comprendre le « rien » et de l'entendre non pas de façon pessimiste mais bien comme une manifestation de la liberté. Liberté au sens de l'art. Si on ne voit pas l'art comme n'étant rien, il devient idéologique et cela n'a pas de sens.

AD : Parlez-moi de votre lettre d'amour à l'art où vous l'invitez à se cacher pour pouvoir rester libre. Pourquoi ? Et comment s'incarne un art caché ?

MS : Je ne sais pas comment il peut s'incarner. Peut-être à travers la vie. J'ai beaucoup de collègues et amis artistes qui pratiquent l'art en posant simplement des gestes ou des actions sans rien documenter. Cet art non documenté permet d'être libre de toute obligation et, bien entendu, cela est aussi une façon particulière de penser la production.

AD : Vous vous plaisez à poser et à exacerber des paradoxes. D'où cela vient-il ? Croyez-vous que quelque chose puisse émerger des paradoxes ?

MS : Oui, absolument. C'est une façon de me libérer de toutes contraintes et de pouvoir changer de position en toute liberté. Je veux m'amuser.

AD : Vous différenciez votre pratique de celle de l'art conceptuel de l'Ouest. À cet égard Boris Groys propose l'expression « conceptualisme romantique » pour parler de l'art de votre région. Qu'en pensez-vous ?

MS : Il s'agit tout simplement d'une autre approche de l'art. L'art conceptuel de l'Ouest renvoie à la raison et à la philosophie alors qu'ici il renvoie aussi à la littérature, à la poésie, au langage du quotidien, aux émotions et à bien d'autres choses encore. Cette différence est culturelle et s'explique par une attitude ou un état d'esprit différent. On ne peut pas dire que l'art conceptuel relève de l'esprit romantique ou de la poésie à l'Ouest. Ces mots sont d'ailleurs détestés parce que les artistes conceptuels à l'Ouest sont froids, rigides et innocents.

AD : Selon vous, l'art pourrait-il émerger de l'erreur au sens où, sur le plan étymologique, *errer* réfère à l'errance ou à la liberté de mouvement ?

MS : Absolument. De l'erreur et de la stupidité aussi. Mais stupidement, les artistes ont peur d'être stupides, ils veulent tellement être intelligents.



L'éloge de la paresse

En tant qu'artiste, j'ai autant appris de l'Est (socialisme) que de l'Ouest (capitalisme). Bien sûr, maintenant que les frontières et les systèmes politiques ont changé, une telle expérience ne sera plus possible. Mais ce que j'ai retenu de ce dialogue reste en moi. Mon observation et ma connaissance de l'art de l'Ouest m'ont récemment mené à la conclusion que l'art ne peut plus exister à l'Ouest. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en a pas. Mais pourquoi l'art ne peut-il plus exister à l'Ouest? La réponse est simple. Les artistes de l'Ouest ne sont pas paresseux. Les artistes de l'Est le sont; il reste à voir s'ils demeureront paresseux maintenant qu'ils ne sont plus des artistes de l'Est.

La paresse est l'absence de mouvement et de pensée, du temps stupidement perdu – une amnésie totale. C'est aussi l'indifférence, regarder dans le vide, ne rien faire, l'impuissance. C'est la stupidité à l'état pur, un moment douloureux, une concentration vaine. Ces vertus de la paresse sont des facteurs importants dans l'art. Mais il ne suffit pas de les connaître, la paresse doit être pratiquée et perfectionnée.

Les artistes de l'Ouest ne sont pas paresseux, par conséquent ils ne sont pas artistes, mais plutôt des producteurs de quelque chose... Leur implication dans des affaires sans importance tels la production, la promotion, les systèmes marchand, institutionnel et compétitif (qui prime), leur obsession de l'objet, tout cela les écarte de la paresse, donc de l'art. De même que l'argent n'est que du papier, une galerie n'est qu'une salle.

Les artistes de l'Est étaient paresseux et pauvres parce que ce système de facteurs insignifiants n'existait pas. Ainsi, ils avaient assez de temps pour se concentrer sur l'art et la paresse. Même quand ils produisaient de l'art, ils savaient que c'était en vain, que ce n'était rien.

Les artistes de l'Ouest auraient pu apprendre sur la paresse, mais ils ne l'ont pas fait. Deux artistes majeurs du XX^e siècle ont traité de la question de la paresse en des termes à la fois pratiques et théoriques : Duchamp et Malevitch.

Duchamp n'a jamais vraiment parlé de la paresse, mais plutôt d'indifférence et de non-travail. Lorsque Pierre Cabanne lui demandait quel était son premier motif de satisfaction dans la vie, Duchamp répondait : « D'abord, d'avoir eu de la chance. Parce qu'au fond, je n'ai jamais travaillé pour vivre. Je considère que travailler pour vivre est un peu imbécile au point de vue économique. J'espère qu'un jour on arrivera à vivre sans être obligé de travailler. Grâce à ma chance, j'ai pu m'en sortir sans trop me mouiller. »

Malevitch, quant à lui, est l'auteur d'un texte intitulé « La paresse comme vérité effective de l'homme » (1921). Il y critique non seulement le capitalisme qui ne permet qu'à un nombre très restreint de capitalistes d'être paresseux, mais aussi le socialisme pour s'être uniquement fondé sur le travail plutôt que sur la paresse. « La paresse épouvante les peuples et ceux qui s'y adonnent s'en trouvent persécutés, et cela parce que personne ne l'a comprise comme vérité, mais qu'on l'a appelée la « mère des vices » alors qu'elle est la mère de la vie. Le socialisme est porteur de la libération au niveau inconscient, mais lui aussi la caennie, sans comprendre que c'est la paresse qui l'a engendré. Et ce fils, dans sa folie, le qualifie de mère de tous les vices. Ce n'est pas encore ce fils-là qui supprimera l'anathème, c'est pourquoi, avec ce petit écrit, je veux requièrre à néant la caennie et faire de la paresse non la mère de tous les vices, mais la mère de la perfection. »

Enfin, pour conclure paresseusement : il n'y a pas d'art sans paresse.

Le travail est une maladie. Karl Marx

Le travail est une honte. Vlado Martek

Wadon Silinoyil



Cher Art

Je t'écis une lettre d'amour pour te reconforter et t'inviter à me rendre visite un certain temps. Je sais que tu es souvent seul et abandonné; mais lorsque quelqu'un est beau et intelligent, toutes sortes de sangsues se collent à lui ou à elle, et il ou elle doit alors se cacher et changer de visage pour ne plus être reconnu. Ces temps-ci, plusieurs te prennent seulement en photo, te délaissant ensuite, pour te vendre plus tard à petit ou gros prix. Mais tu te retrouves laissé à toi-même et plus personne ne te prête attention. Je pense que tu devrais voir la photographie comme une chance offerte par l'histoire, bien qu'elle soit le malheur du moment. En réalité, il n'existe pas de « chance historique », mais les mots gardent leur élocution quels que soient leurs habits. D'ailleurs, tu es toujours quelque part, indifférent à la photographie. Naturellement, il n'existe aucun souvenir de l'art, tout comme il n'existe aucun souvenir de la photographie, sauf pour ceux qui prennent des photos de famille. La photographie est toujours un casse-tête. Lorsqu'on t'abandonne, on t'ouvre toutefois un espace pour l'errance et non pas pour l'oubli. L'errance est une forme de liberté et la photographie, aussi trompeur que cela puisse paraître, est aussi une forme d'errance. Je sais que tu es trop souvent photographié et que tu fermes les yeux devant tant de flashes. Or les aveugles n'hésitent qu'un instant ou deux, puis ils voient avec de nouveaux yeux. Ton nom est si souvent utilisé que tu ne sais plus s'il est vraiment ton nom. Il paraît que tu t'en cherches un nouveau, mais rappelle-toi Shakespeare : « Qu'y a-t-il dans un nom? Ce que nous appelons une rose embaumerait autant sous un autre nom. » Tu embaumerais même en empestant, le nom n'y change rien. Je sais que les sommes énormes qu'on donne pour ton nom, lequel tu n'es pas, te tapent sur les nerfs. Je pense que le moment est venu pour toi de te cacher et de rester discret un certain temps, afin qu'on ne puisse plus te trouver aussi facilement. Mais seulement, dis-moi où. C'est une opération difficile et aussi très risquée, mais qui en vaut sûrement la peine. Peut-être même t'oubliera-t-on. Tu seras alors libre, complètement.

Mais passons à une autre question. Celle de ta valeur marchande et du fait que tu sois aussi surévalué que sous-évalué. Souvent le prix est gros, mais toi tu n'es pas là, c'est seulement ton nom qui y est, servant de couverture à autre chose. Tout le monde a un droit sur ton nom (serait-ce une forme de démocratie?), même si, toi, tu n'es pas là. Ton nom est valeur, pas toi. Tu t'irrites de la facilité qu'on a à parler de toi lorsqu'il est question d'argent. Plus il y a d'adjectifs, plus grande est ta valeur. Génial! Génial! Génial! Mais ce qui commence à t'inquiéter, c'est qu'on t'abandonne trop souvent, te laissant ainsi à toi-même dépourvu de toute valeur. On ne te photographie même plus. Tu ne vis que dans la mémoire d'une poignée de gens, pour ensuite disparaître. Et il n'est pas rare que dans ces situations, tu étais vraiment de l'art; seulement personne ne l'a remarqué. Art abandonné est ton nouveau nom. Mais de jour en jour, ton nom, sans couverture aucune, est multiplié, valorisé et surestimé à l'infini. Aujourd'hui, peu nombreux sont ceux qui t'aiment et te comprennent. La plupart du temps, tu es utilisé et non pas apprécié. Manipulation rapide, argent rapide, oubli rapide. L'argent c'est l'argent. L'art c'est l'art. Cette forme de tautologie en satisfait beaucoup et tu es heureux dans cette paralysie.

Post scriptum

Ces derniers temps, la liberté est compromise par l'autocensure. C'est pour cette raison que j'ai décidé de t'encourager un peu en mettant l'autocensure à l'encan. Celui qui achètera l'autocensure verra autre chose. Autocensure à vendre! Le prix de départ est 500 tolaris. Qui dit mieux?

Mladen Stilić

MATERIALNA
VRIJEDNOST
LIJENOSTI

RAD JE BOLEST
KARL MARX

2

POSLO JE ZAVRŠEN

3

RAD JE RIJEČ

RAD NE MOŽE NE POSTOJATI

~~RAD NE MOŽE NE POSTOJATI~~

PRODAJEM

AUTOCENZURU

Mladen Stojanović

A a PAIN

A, a' PAIN

A² PAIN

a PAIN

aback PAIN

abacus PAIN

abanuon PAIN

abashed PAIN

abate PAIN

abattoir PAIN

abbess PAIN

abbey PAIN

abbot PAIN

abbreviate PAIN

abdicate PAIN

abdomen PAIN

abduct PAIN

aberration PAIN

abet PAIN

abhor PAIN

abide PAIN

ability PAIN

abject PAIN

ablaze PAIN

able PAIN

abnormal PAIN

aboard PAIN

abode PAIN

abolish PAIN

abominable PAIN

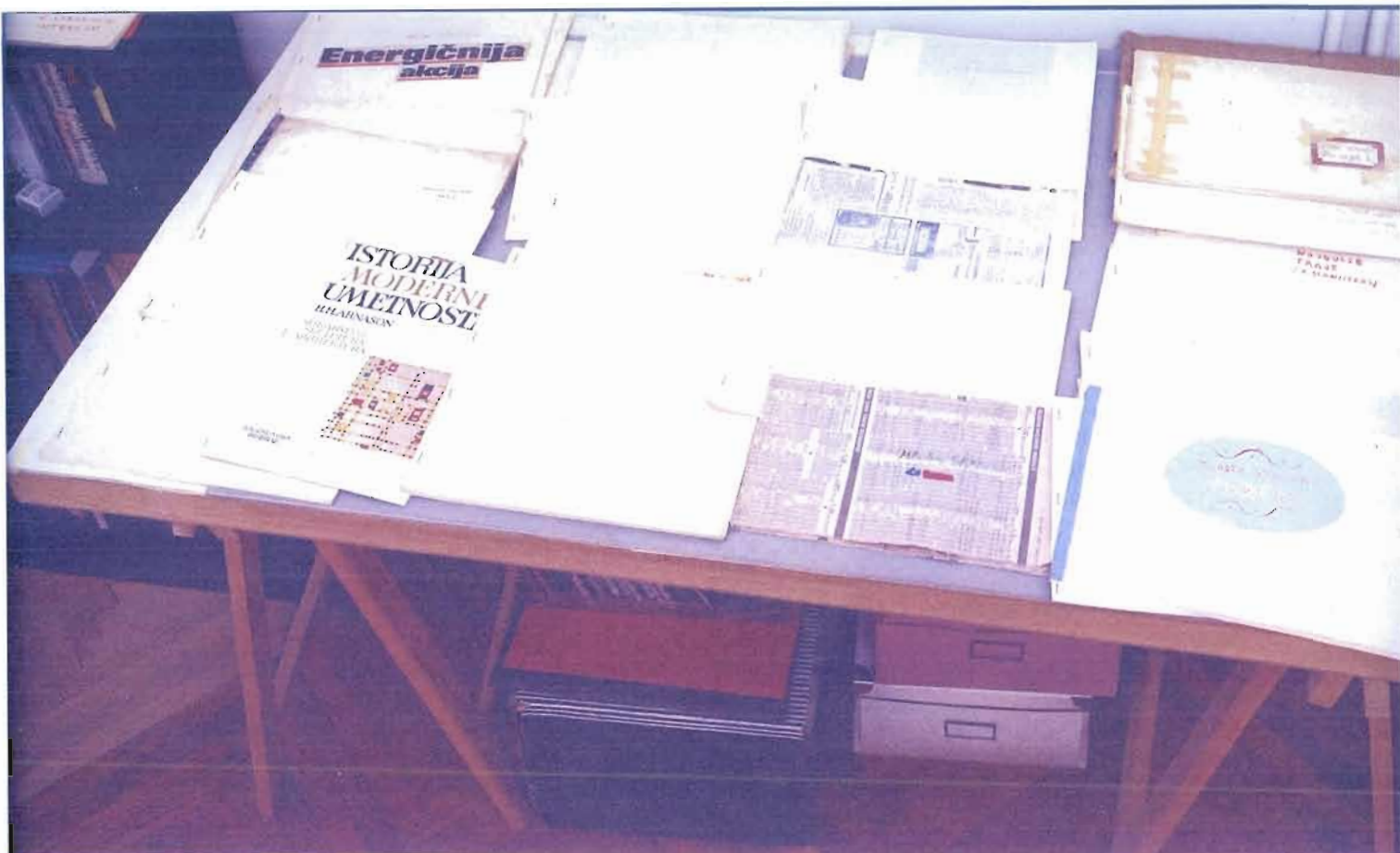
aboriginal PAIN

Aborigine PAIN

abort PAIN

abound PAIN

about PAIN



Dear Art,

I'm writing you a love letter to cheer you up and encourage you to come and visit me some time. I know that you are often forsaken and lonely, but when someone is beautiful and intelligent all sorts of slime and petty souls stick on him or her and so he or she must hide and change faces not to be recognized. Lately, many people merely take pictures of you to desert you so as to be able to sell you later for small money or big, but you are left abandoned and no one pays attention to you any longer. I think you should take photography as the good fortune of history, although it is the misfortune of the moment. The good fortune of history doesn't exist, but works are sometimes beautiful regardless of their cover. Besides, you are always somewhere, regardless of photographing. Naturally, there's no memory of art, just like there's no memory of photography, except for the one who takes pictures of his family. Photography is always a puzzle. When they abandon you, they nevertheless leave you room for wandering not for oblivion. Wandering is a form of freedom and photography is, however untruthful this might seem, a form of wandering. I know that you are photographed too much and that you've shut your eyes from so much flash. But the blinded waver only for a moment or two and then they see with new eyes. They use your name too often so that you don't know any more whether this is your same. I hear you are trying to find a new name, but remember Shakespeare: "What's in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet." You'll smell sweet even you'll stink, the name has nothing to change here. I know that these huge sums of money that are given for your name which you are not, get on your nerves. I think that the time has come for you to hide yourself and keep a low profile for a while, just tell me where, so that people will no longer be able to find you so easily. This is a difficult operation, and a very risky one, but it might be worthwhile to try. Perhaps they'll even forget you. Then you'll be free completely.

But let's pass on to another matter. It's about your price, your being overpriced and underpriced. Often the price is big, but you aren't there, only your name's there as a cover. Everybody has a right (but is this a form of democracy?) to your name, even if you aren't there. Your name is value, not you. You are annoyed at the ease with which people speak about you when money is in question. The more adjectives, the greater is your value. Great show. Great show. Great show. But what's started to worry you is that they often forsake you and so you're left without any value at all. They don't even photograph you. You live in the memory of a handful of people and then you disappear. And not infrequently, in these situations, you were really art; it's just that no one noticed it. Forsaken art is your new name. But with every day that passes, your name, without coverage, is being multiplied, valued, overestimated infinitely. Today, a few understand and love you. More often you are used, but not appreciated. Quick manipulation, quick money, quick oblivion. Money is money. Art is art. This form of tautology satisfies many people and you are happy in this paralysis.

Post script

Lately, your form of freedom was mainly eroded by self-censorship. That's why I decided to cheer you up a little bit by putting self-censorship up for auction. The one who buys self-censorship will see something else. I'm selling self-censorship. The starting price is 500 tolars. Who gives more?

Mladen Stilinović

Idler // Mladen Stilinović An Artist Who Invents Nothing

Excerpt from a conversation between Mladen Stilinović and Ariane Daoust,
Zagreb, June 2009

Mladen Stilinović invents nothing. He prefers performing idleness to the ambition of creation and artistic professionalism. Where in his love letter, Stilinović tells art to go and hide, the better to exist freely, in *The Praise of Laziness*, he asserts that there is no art without laziness. Through a process of mental decompartmentalization, denial of the obvious and rejection of established norms, Stilinović invites us to envision art according to other modes of presentation and consider it outside the boxes of productivity, performance, mercantilism and success. This artist, for whom art is not to be discovered not so much in a realized work or in a finished production, challenges conceptions of art as *making* and connects it more to a *way of being* in the world. Born in Belgrade in 1947, Stilinović settled in Zagreb in the 1960s. He is associated with Yugoslavian Conceptual art, having played a prominent role in the movement beginning in the 1970s. He is the author of a complex, demanding body of work that merges text and symbols, subverting the verbal and visual clichés of everyday life that constituted the most potent expression of ideology in the Socialist era. In 1975, he became a member of the Group of Six Artists, which organized exhibition-actions in the street, and in the 1980s collaborated on the project Retro-Avant-Garde with the Slovenian collective IRWIN. In the years since the collapse of Federal Yugoslavia, his work has cast an ironic, paradoxical gaze on such dominant contemporary myths as money, time, work, language and power. Stilinović's works have been shown in private homes as well as in institutional settings including Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb (2009); Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (2009); the Walker Art Center, Minneapolis (2009); the 11th International Istanbul Biennial (2009); the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2008); Documenta 12, Kassel (2007); MSU – Museum of Contemporary Art, Zagreb (2006); MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest (2005); and the Venice Biennale (2003 and 1995).

Ariane Daoust: Are you lazy?

Mladen Stilinović: Yes!

AD: Did you become an artist so that you would have complete freedom to practice laziness? Is your project *Artist at Work* (1978) a critique of the artist's role in society, and a demystification of the idea of so-called artistic professionalism?

MS: I have never had any strategy or decided intention when it came to my activity as an artist. I see artistic activity as "free shifting." It's about the freedom to move in all the directions that may interest me; the freedom of movement in art and life.

AD: Laziness, a recurrent theme in your work, is paradoxically, an active idleness and a positive *way of being*, a "yes" to life. In this regard, you have said that you are "an absurd nihilist of sorts, but not a pessimist."

MS: Yes, exactly. It's a way of being that gives importance to laziness and to the right to exist, simply as a being.

AD: Do you think that artists are fundamentally lazy, and that practicing idleness is precisely the freedom of movement that is inherent in art?

MS: Yes, but it's different in the West. Artists there aren't lazy. They are incredibly busy producing, bringing in money, networking, and so forth. An artist can be busy, but that doesn't necessarily mean he is not a good artist... or maybe it does, in a sense. Because an artist who is very occupied, and successful, has to produce a lot, so he's going to produce a lot of shit. Therefore, he can't be considered an artist in the sense that laziness is essential to him.

AD: By that, do you mean that art has nothing to do with producing work?

MS: Of course. [...] You know, there are so many people who disregard Marcel Duchamp simply because their goal is to produce art and they want to be considered producers of works of art.

AD: Your activity as an artist consists in de-symbolizing signs, so as to empty them of all their ideological density—to make them lazy, if you will. In that sense, can we say that your activity is more decreative than creative?

MS: Yes. Decreation works by an intensive analysis of things. The idea is to rethink images, signs, the street, ideologies and all the rest to find the truth hiding behind them. At that point I understand that they simply are what they are. Nothing more, with no ideology. The problem is that art is laden with too many words, too many stories. I prefer simple stories and it still seems to me that what is important is *less and less* not *more and more*.

AD: What do you mean when you say that art is "nothing"?

MS: It's a tricky question. First of all, it's a question of culture, in which experts grant themselves the privilege of deciding what is art and what isn't. But art can also exist elsewhere, without being considered as such. In those cases, art is nothing.

Art is also nothing because it is an activity without end, without a goal. It is very important to understand the "nothing" not in a pessimistic way, but rather as a manifestation of freedom. Freedom in the sense of art. If we don't see art as being nothing, it becomes ideological, and that makes no sense.

AD: Tell me about your love letter, where you tell art that it should hide in order to remain free. Why? And how would hidden art be embodied?

MS: I don't know how it can be embodied. Through life, maybe. I have a lot of artist colleagues and friends who practice art simply by making gestures or taking actions without documenting anything. This non-documented art allows one to be completely free of obligations—and, of course, it's also a particular way of thinking about production.

AD: You enjoy positing and exacerbating paradoxes. Where does that come from? Do you think that something can emerge from paradoxes?

MS: Absolutely. It's a way of freeing myself of all possible constraints and being completely at liberty to change my stance. I want to have fun.

AD: You make a distinction between your practice and that of Western Conceptual art. Boris Groys has coined the term "Romantic Conceptualism" to describe this kind of art in your part of the world. What do you think of it?

MS: It's just another approach to art. Conceptual art in the West references reason and philosophy, whereas here it also references literature, poetry, everyday language, emotions and many other things besides. This difference is cultural, and is explained by a different attitude or state of mind. You can't say that Conceptual art pertains to the Romantic spirit or to poetry in the West. In fact, these words are hated because Conceptual artists are cold, rigid and innocent.

AD: In your opinion, can art emerge from error, since etymologically, the Latin *errare* means wandering, or freedom of movement?

MS: Absolutely. From error and from stupidity as well. Yet, stupidly, artists are so intent on being smart that they're afraid of being stupid.

ANNEXE C

ENREGISTREMENT SUR DVD

DE LA CONFÉRENCE DE L'HISTORIENNE D'ART

BRANKA STIPANCIC

8 MAI 2010, MONTRÉAL, VOX CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE

ANNEXE D

ARTICLES PARUS À LA SUITE DE L'EXPOSITION

IDLER // MLADEN STILINOVIC // UN ARTISTE QUI N'INVENTE RIEN

- CHARRON, Marie-Ève, « De la non-productivité », *Le Devoir.com*, 22 mai 2010
- RALICKAS, Vivian, « Idler // Mladen Stilinović // Un artiste qui n'invente rien, », *Esse*, no 70, 2010
- « Mladen Stilinović : In Praise of laziness », *Canadian Art*, juin 2010 (le nom de l'auteur n'apparaît pas dans l'article en ligne »

LUNDI 17 JANVIER 2011

LE DEVOIR.com

Libre de penser

[Accueil](#) > [Culture](#) > [Arts visuels](#) > [De la non-productivité](#)

De la non-productivité

Marie-Ève Charron 22 mai 2010 Arts visuels



Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste

Vue d'installation, atelier de l'artiste, Ljudevita Ppsavskog 9, Zagreb, 2004, de Mladen Stilinovic

À RETENIR

Mladen Stilinovic

Un artiste qui n'invente rien

Vox centre de l'image
contemporaine1211, boulevard Saint-Laurent,
Montréal.

Jusqu'au 12 juin 2010

Emblématique de la pratique de Mladen Stilinovic, l'œuvre intitulée *L'Artiste au travail*, réalisée en 1978. La séquence photographique en noir et blanc montre l'artiste de Zagreb dans son lit, enfoui sous les draps. Il répond à l'idée reçue à cette époque selon laquelle les artistes sont paresseux. Cette paresse, précisément, est pour Stilinovic au fondement de l'art et reste encore aujourd'hui le privilège possible des artistes de l'Est, même après l'effondrement du communisme. À l'Ouest, affirme-t-il dans un texte de 1993 intitulé *L'Éloge de la paresse*, les artistes sont toujours très occupés. Ils seraient ainsi non plus des artistes, mais des producteurs ou des promoteurs de leurs œuvres.

Il y a sûrement un fond de vérité dans cette affirmation, qui ne manque pas non plus d'humour. La série d'images est tirée de l'un des nombreux livres d'artiste réalisés par Stilinovic depuis 1972 et qui ont intéressé Ariana Daoust, commissaire de l'exposition en cours chez Vox. Une sélection de ces livres d'artiste, certains de leur contenu déployé dans l'espace et une installation de slogans sur des supports de fortune composent cette exposition à saveur conceptuelle, qui vaut à l'artiste une rare présentation en Amérique du Nord.

Né à Belgrade en 1947, Mladen Stilinovic vit à Zagreb depuis les années 1960. C'est là qu'il a amorcé sa pratique dans les années 1970, participant notamment au Group of Six Artists dont les «expositions-actions» prenaient l'espace urbain comme théâtre d'interventions. Dans sa pratique personnelle, l'artiste a aussi mené un travail conceptuel privilégiant les processus au détriment de l'objet fini. De là la modestie des matériaux mobilisés par l'artiste dans ses travaux, les images trouvées et le caractère rafistolé des oeuvres bidimensionnelles. En 2007, signe d'une reconnaissance toujours vive et d'une pertinence renouvelée de son travail, il exposait à la Documenta de Kassel. Dans les conteneurs à la base de son installation s'accumulaient une myriade d'objets du quotidien et des tableaux reprenant l'iconographie des avant-gardes russes. L'artiste avait construit une sorte d'entrepôt de symboles et d'allusions visuelles à des idéologies, tout en mimant avec dérision le cube blanc muséal.

Livres d'artiste

À voir l'enfilade de supports qui occupent les murs de la première salle chez Vox, on pourrait penser que l'artiste déploie beaucoup d'effort dans son travail. Il a recouvert de blanc les définitions de tous les mots d'un dictionnaire dont chaque page est montrée dans l'exposition. Sur les passages désormais illisibles est inscrit à la main le mot «pain». La répétition contraignante à laquelle s'est soumis l'artiste relève moins d'une prouesse technique que de la démonstration d'une occupation routinière foncièrement improductive. L'artiste ruine le langage et ses usages conventionnés pour lui substituer une manifestation expressive.

Ce projet est aussi tiré d'un livre d'artiste, corpus majeur dans la pratique de Stilinovic, dont on peut jauger l'ampleur dans la seconde salle, qui se présente comme un cabinet de lecture. Sur la table, près de quarante livres attendent les lecteurs qui découvriront des publications manifestement modestes, faites d'interventions minimales de l'artiste qui écrit parfois un seul mot, qu'il se contente ensuite de différencier par des marques blanches. Il détourne ainsi des expressions, reconnaît et nie à la fois la portée de la présentation matérielle dans la construction du sens et l'emploi du langage.

L'art de Stilinovic est d'emblée posé ici comme un jeu sur le langage. Il comporte aussi une réflexion sur la productivité et la propriété en art. Sur le mur d'une autre salle, l'exposition présente une soustraction de zéros inscrite sobrement sur du papier. L'artiste, sous forme de récit mathématique, parle d'un art qui part de rien et qui fait fi du rendement. En même temps, il pourrait évoquer par l'absurde l'omniprésence des calculs dans notre manière d'appréhender le monde. Il en est ainsi de notre usage du temps, que l'artiste d'ailleurs préfère occuper par la paresse, qui a notamment pour vertus l'indifférence et l'inactivité.

En préconisant une telle attitude, Stilinovic s'attaque explicitement aux valeurs de l'argent, du temps et du travail, valeurs définies différemment par les régimes socialistes et capitalistes. Cette distinction héritée d'une autre époque, l'artiste semble la tenir pour encore effective. À tout le moins, il continue d'en rappeler l'existence. L'installation qui clôturait l'exposition ne fait d'ailleurs pas l'économie de références au contexte social dont l'artiste est issu et pour lequel l'idéologie politique officielle infiltrait tous les aspects du quotidien. Entre l'affiche et la bannière, les surfaces donnent à lire des slogans inscrits sans méthode qui réaffirment la posture paradoxale de l'artiste face au travail. «Le travail ne peut pas exister», «Je travaille sur cette oeuvre depuis le 11 juin 1976», «Valeur matérielle du travail», nous permet de lire la traduction sur le cartel.

Cette exposition, tout en s'inscrivant brillamment dans le créneau de l'art conceptualiste diffusé par Vox au cours de ses dernières programmations, offre un aperçu éloquent d'une pratique encore peu connue de ce côté-ci de l'Atlantique. Il faut saluer la perspicacité d'Ariane Daoust d'avoir lancé le projet de faire venir cette production à Montréal. L'idée a d'ailleurs après fait mouche. La minuscule galerie e-flux, de la rue Essex à New York, a

inauguré la semaine dernière une exposition consacrée à Mladen Stilinovic. Elle présente grosso modo la même sélection de livres d'artiste, les installations en moins.

Ces installations sont du reste habilement jouées dans l'espace chez Vox, qui, pour l'occasion, a fait peau nue. L'éclairage au néon hautement juché dans le plafond, la blancheur crue des murs et les maintes égratignures sur le carrelage du plancher seyant à la pratique de Stilinovic, qui cherche à révéler le contexte et les conditions de présentation de l'art, sans illusions. C'est aussi une sympathique façon pour Vox de tirer sa révérence. C'est la dernière exposition en ces lieux pour le centre d'artistes, qui déménagera ses pénates dans l'édifice 2-22. Réouverture prévue en avril 2011.

Collaboratrice du Devoir



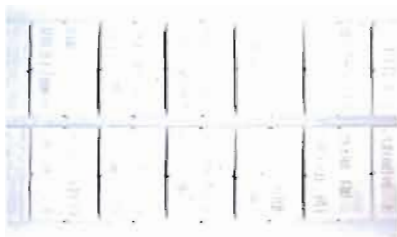
art visuel

Haut de la page

[English](#)[abonnez-vous maintenant à
faire un don](#)[Recherche](#)

esse

esse arts + opinions est une revue d'art actuel
qui s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires
et interdisciplinaires



Idler // Mladen Stilinovic' // Un artiste qui n'invente rien.
2010. photo : Michel Brunelle, permission VOX

COMPTES RENDUS

Montréal – VOX Centre de l'image contemporaine

NO 70 — [Miniature \(revue/miniature\)](#)

VIVIAN RALICKAS

Idler // Mladen Stilinovic' // Un artiste qui n'invente rien
VOX Centre de l'image contemporaine, Montréal,
du 8 mai au 12 juin 2010

Mladen Stilinovic', artiste conceptuel originaire de Belgrade, cherche à bouleverser les idées reçues dans le domaine artistique en proposant un art de la paresse. Exposée dans son manifeste *L'éloge de la paresse* selon un plan existentiel et performatif, sa pratique vise à libérer l'art des liens économiques, politiques et idéologiques qui l'enchaînent. S'opposant au fétichisme de l'objet, qui selon lui mène à l'abandon de l'art en tant que tel (voir son texte *Dear Art*, 1999), l'artiste présente des œuvres d'une apparence modeste et inachevée : plusieurs petits carnets reliés à la main où l'on trouve des inscriptions écrites au crayon, quelques albums de photographie, ainsi que les pages d'un dictionnaire, accrochées tout au long du mur de la salle principale de la galerie. L'exposition rétrospective *Idler // Mladen Stilinovic' // Un artiste qui n'invente rien* fait donc le bilan d'une démarche paradoxale, à la fois nihiliste et affirmative.

Les œuvres en question témoignent d'un procès que Stilinovic' nomme la « décréation », stratégie alliée au nihilisme qui cherche à vider les symboles, incluant le langage, de leur contenu sémantique. Sur chaque page du livret *Flags* (1991-1992), par exemple, l'artiste a dessiné un drapeau différent, dont les traits communs sont leurs couleurs (le rouge et le noir) et l'inscription, au-dessus des couleurs, du signe mathématique d'égalité suivi du chiffre zéro (= 0). Loin de nous proposer de nouveaux symboles culturels et géopolitiques, ces images réalisées dans un style naïf invitent le lecteur à faire face au côté arbitraire de toute notion d'identité par l'intermédiaire d'une réduction à zéro de la signification de chaque drapeau.

L'œuvre plus récente *Dictionary – Pain* (2003-2004) emploie aussi cette stratégie d'éclatement sémantique du symbole. Au moyen d'un liquide correcteur, Stilinovic' a effacé les définitions de tous les mots d'un dictionnaire anglais de 523 pages, et écrit en lettres majuscules le mot anglais *pain* à côté de chaque terme. Ici, le ton ironique et souvent ludique de Stilinovic' révèle une intensité troublante. Marquée par une répétition qui fait écho au trauma et à la régression psychiques, cette œuvre rature la logique de catégorisation sur laquelle se base le dictionnaire et la remplace par une émotion élémentaire qui évoque *La nausée* de Sartre : la douleur. Cette stratégie ne manque donc pas de susciter une réflexion existentielle chez le visiteur.

En revanche, cette tactique nihiliste, tabula rasa de la symbolisation, est complétée par une affirmation qui situe la pratique de Stilinovic' dans la lignée des romantiques (bien qu'il démente cet héritage). Axée sur une perspective qui éclipse l'art en tant que produit et favorise une ouverture à l'imprévu, à la contingence et même aux essais et erreurs communs au processus de création, la paresse en tant que méthode artistique souligne l'importance de la liberté humaine au cœur de tout acte créatif.

See It

[Report a problem](#)

Mladen Stilinović: In Praise of Laziness

VOX, MONTREAL MAY 8 TO JUN 12 2010



Mladen Stilinović *Artist at Work* 1978 Detail Courtesy the artist

Mladen Stilinović *Artist at Work* 1978 Detail Courtesy the artist

Laziness is rarely the goal, much less the strength, of an artist's work. After all, in a society driven by hyper-productivity, the general expectation for a successful artist is to create more, rather than less. But what if laziness acts as a kind of alternative to this culture of supply and demand? What if the overwhelming need to produce is instead turned, by intentional disinterest, into the freedom to produce?

That's the premise behind "[idler: An Artist Who Invents Nothing](#)," an exhibition of works by Belgrade-born, Zagreb-based artist [Mladen Stilinović](#) which closes this weekend at [VOX](#) in Montreal. Stilinović is one of the main figures to emerge from the art world's recent interest in early conceptual-art practices in the former Eastern bloc. That background—coming from an era when avant-garde art-making happened below the official political radar and when exposure to markets and movements of the western art world was nil—is key to understanding Stilinović's focus on productive laziness over commercial interests. His work is perhaps not so much a political or aesthetic statement as a continued exploration of art-making beyond expectations.

To that end, exhibition organizer Ariane Daoust has brought together a wide range of Stilinović's work, from the 1978 project *Artist at Work*, a series of photos that wryly contemplate artistic productivity by depicting the artist at rest and asleep in bed, to selections from his 2003 Venice Biennale work *Dictionary – Pain*, in which Stilinović replaced the definitions in an entire English dictionary with the word "pain." In all, the idleness on display is less a measure of disengagement than a radical slowing down of the art-world status quo. As Stilinović puts it, "Knowing about laziness is not enough, it must be practiced and perfected... There is no art without laziness."

• www.voxphoto.com

about

2

about PAIN	absolve PAIN
	absorb PAIN
above PAIN	abstain PAIN
	abstemious PAIN
above PAIN	abstention PAIN
	abstinence PAIN
abrasion PAIN	abstract PAIN
abrasive PAIN	
abreast PAIN	abstract PAIN
abridge PAIN	absurd PAIN
abroad PAIN	abundance PAIN
abrupt PAIN	
	abuse PAIN
abcess PAIN	abuse PAIN
abscond PAIN	
absence PAIN	ahemmal PAIN
	abyss PAIN
absent PAIN	academic PAIN
absent PAIN	
absentee PAIN	
absolute PAIN	academy PAIN

Mladen Stilinović *Dictionary - Pain* 2000–3 Detail Courtesy the artist

Mladen Stilinović's work room in Zagreb 2004 Courtesy the artist

[Subscribe to Canadian Art today and save 30% off the newsstand price.](#)

RELATED STORIES

John Baldessari: Seventies Style

John Baldessari's acclaimed Tate Modern retrospective is touring this year, but won't make any Canadian stops. Luckily, Montreal's Vox has assembled an ambitious, worth-seeing survey of the artist's 1970s videos that closes this weekend.

Road Runners: The Fast and the Fortuitous

The romance of roads drives the recent group exhibition "Road Runners," and as Isa Tousignant observes, works by Roman Signer and Warner Brothers deliver an endearing level of humour and intelligence.

Road Runners: In the Driver's Seat

For the exhibition "Road Runners," Montreal curator Marie-Josée Jean gathers works by an A-list crew to examine the myth of cars and the open road. With the auto industry in crisis, it's an ideal time to consider this longstanding four-wheeled tryst.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN 2009 – Agamben, Giorgio. *Nudités*, Paris, Editions Payots et Rivages, 2009
- AGAMBEN 1990 – Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Editions du Seuil, 1990
- AGAMBEN 1995 – Agamben, Giorgio. *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1995
- AUSTIN 1970 – J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970
- BADIOU 2009 – Alain Badiou, Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009
- BARTHES 2002 – Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble*, Paris, Editions du Seuil, 2002
- BARTHES 1992 – Roland Barthes, Roland *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992
- BATAILLE 1990 – Bataille, Georges. *L'amour d'un être mortel*, Paris, Ludd, 1990
- BATAILLE 2003 – Bataille, Georges. *La part maudite*, Paris, Les Editions de Minuits, 2003
- BENJAMIN 1986 – Benjamin, Walter. *Livre des passages*, Paris, Editons du Cerf, 1986
- BLACK 2010- Black, Bob. *Travailler, moi? Jamais!:l'abolition du travail*, Paris, Editions L'insomniaque, 2010
- DELEUZE 1993 – Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993
- DELEUZE 2007 – Deleuze, Gilles. *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007
- DELEUZE 1996 – Gille Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* Paris, Flammarion, 1996
- DUCHAMP 1999 – Duchamp, Marcel. *Notes*, Paris, Flammarion, 1999
- DUCHAMP 2008 – Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 2008
- FILLIOU 1998 – Filliou, Robert. *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris- Bruxelles , Archives Lebeer Hossmann, 1998
- JOHNSON 2000- Jonhson, Samuel. *Le paresseux*, Paris, Allia, 2000
- GORZ 1997- Gorz, André. *Misères du présent, richesse du possible*, Paris, Editons Galilée, 1997
- GORZ 2004- Gorz, André. *Métamorphose du travail Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2004
- GORZ 1992 – Gorz, André. *Un entretien avec André Gorz*, Le monde, 14. IV, 1992
- HARDT 2000 – Hartd, Michael. Negri, Antonio. *Empire*, Paris, Exils, 2000
- HOLME 2009 – Holmes, Brian. *Escape the Overcode, Activist Art in the Control Society*, Eindhoven, Van Abbermuseum, 2009
- HONORÉ 2007 – Honoré, Carl. *Éloge de la lenteur: et si vous ralentissiez?*, Paris, Marabout, 2007

- ILLICH 1977 – Ivan Illich. *Le chômage créateur*, Paris, Éditions du Seuil, 1977
- KOCH 2007 – Koch, Alexander. *XV biennale de Paris*, Paris, Editions Biennale de Paris, 2007
- LAFARGUE 2005 – Lafargue, Paul. *Le droit à la paresse*, Paris, Editions Allia, 2005
- LIPPARD 1973 – Lippard, Lucy. *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, New York, Praeger, 1973
- MALEVITCH 1995 – Malevitch, Kazimir. *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Éditions Allia, 1995
- MARCADÉ 2007 – Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007
- MARIONI 2000 – Marioni, Tom. *a work of art might well be invisible, lost in the ordinariness of the ordinary world*
Tom Marioni, Writings on Art 1969-1999, San Francisco: Crown Point Press, 2000
- MELVILLE 2007 – Melville, Herman. *Bartleby, une histoire de Wall Street et autres récits*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007
- MUSIL 1995 – Musil, Robert. *L'homme sans qualités*, Paris, Editions du Seuil, 1995
- NIETZSCHE 2010 – Nietzsche, Friedrich. *Aurore: réflexions sur les préjugés moraux, livre troisième*, Paris, Le Livre de poche, 2010
- NIETZSCHE 2001 – Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 2001
- NIETZSCHE 2008 – Nietzsche, Friedrich. *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, 2008
- RANCIÈRE 1988 – Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique-Éditions, 1988
- RUSSEL 2002 – Russel, Bertrand. *Éloge de l'oisiveté*, Paris, Allia, 2002
- STEVENSON 2001 – Stevenson, Robert Louis. *Une apologie des oisifs, suivie de Causerie et causeurs*, Paris, Allia, 2001
- SPINOZA 2010 – Spinoza, Benedictus de. *Éthique*, Paris, Points, 2010
- VANEIGEM 2010 – Vaneigem, Raoul. *De l'amour*, Paris, Le Cherche Midi éditeur, 2010
- VANEIGEM 2002 – Vaneigem, Raoul. *L'ère des créateurs*, Bruxelles, Editions Complexe, 2002
- VANEIGEM 1998- Vaneigem, Raoul. *le livre des plaisirs*, Bruxelles, Labor, 1998
- VILA-MATAS 2002 – Vila-Matas, Enrique. *Bartleby et compagnie*, paris, Christian Bourgois éditeur, 2002
- ZIZEK 2008 – Zizek, Slavoj. *La Parallaxe*, Paris, Fayard, 2008

Mladen Stilinovic

East Art Map, Contemporary Art and Eastern Europe, Londres, IRWIN, 2006

Stiljinovic, Mladen. *Artist at work 1973-1983*, Zagreb, édité par Alenka Gregoric, Branka Stipancic (non daté)

Stiljinovic, Mladen. *The Cynicism Of The Poor*, Museum of contemporary art Zagreb (non daté)

Stiljinovic, Mladen. *Artist's Books 1972-2006*, Istanbul, Plattform Garanti, 2007

Outils complémentaires

Alain Rey. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert, 2010

VANEIGEM 1996, Raoul Vaneigem, *Éloge de la paresse affinée*

http://infokiosques.net/lire.php?id_article=306

Catalogue de l'exposition 29. *Salon Mladih, Salon Revolucije*, 2008,

www.idler.uk

Magazines et journaux

Magazine littéraire

Cabinet, *Sloth*, no 29, printemps 2008

Hodgkinson, Tom. Pretor-Pinney, Gavin. *The Idler*, 1993 à aujourd'hui <http://idler.co.uk/>

Entretien de Paul Ariès et Hervé Kempf, « Il faut aller vers un mode de vie radicalement nouveau, Le Monde, 1^{er} décembre 2005)

Films

Attention danger travail, Pierre Carles, documentaire, Paris, CP Productions, 2003, 109 min.

Les sept péchés capitaux (La paresse), Jean-Luc Godard, Paris, Pathé Productions, 1961, 115 min

Slacker, Richard Linklater, Texas, Detour Filmproduction, 1991, 105 min.